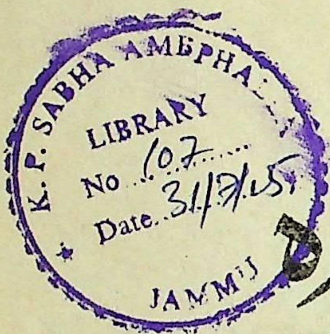

شیرازہ
صادق



دو ماہی

شیرازہ

سری نگر

جلد: ۱۳ شمارہ: ۱، ۲، ۳

بدلِ اشتراک

سالانہ: دس روپے

فی شمارہ: دو روپے

خط و کتابت کیلئے پتہ

ایڈیٹر "شیرازہ" (اردو)

کلچرل اکیڈمی (شہید گنج) سرینگر

نگران و مدیر

محمد یوسف ٹینگ

معاون مدیر

محمد احمد اندرابی

مدیر اعزازی

ڈاکٹر حامدی کاشمیری

ناشر: سیکریٹری جموں و کشمیر کلچرل اکیڈمی، سری نگر

جموں اینڈ کشمیر آف آرٹ کلچر اینڈ لینگویجز سرینگر

ترتیب

حرفِ آغاز

نیا "شیرازہ" آپ کی خدمت میں پیش کرنے کے لئے حاضر ہوا ہوں۔

یہ شمارہ صرف اس لئے نیا نہیں ہے کہ بہت مدت کے بعد آپ کے پاس پہنچا ہے نہ یہ صرف اس لئے نیا ہے کہ اس کی شکل و صورت، اس کی ہیئت کذائی یا اس کی ضخامت "شیرازہ" کے پُرانے شماروں سے بہت زیادہ ہے۔ یہ اس سے زیادہ غیر رسمی اور بامعنی طور پر نیا ہے۔ اس سے قبل کہ میں اس 'نئے پن' پر گفتگو کروں۔ قارئین کو اس کی اشاعت میں تاخیر پر جواب پُرسی کا حق حاصل ہے اور میں کسی دوسرے معاملے کی طرف اُن کی توجہ ہٹا کے خلطِ مبحث کرنا نہیں چاہتا۔

"شیرازہ" کشمیر میں نہیں چھپتا اور اس لئے نہیں چھپتا کیونکہ ہماری بدقسمتی سے اس دور میں بھی، جب فوٹو آفیسٹ کا طریقۂ طباعت بھی پارینہ تصوّر ہونے لگا ہے، کشمیر میں لیتھو کی سنگ سازی کا کوئی انتظام نہیں۔ ہندوستان بھر میں سب سے زیادہ اُردو اخبارات سری نگر سے شایع ہوتے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود کوئی سلیقے کی اُردو کتاب سری نگر سے شایع ہونا تقریباً محال ہے۔ طوعاً و کرہاً ہمیں اُردو چھپائی کے ہندوستان میں سب سے بڑے مرکز دِلّی کی طرف رجوع کرنا پڑتا ہے۔ دِلّی میں بھی اب لیتھو پریس عجائبات میں شمار ہونے لگے ہیں۔ لیکن اکادمی مطبوعات کے خاص خیالات اور شرائط کی وجہ سے ابھی تک ہم عام طور پر آفیسٹ کی گراں باریوں اور گراں بازاریوں کا بوجھ سنبھالنے کے قابل نہیں بن سکے ہیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ ہمیں لیتھو پریس چلانے والوں سے ہی سابقہ پڑتا ہے۔ اُن کے پاس چونکہ کام کی بہتات ہوتی ہے۔ اس لئے اکادمی کے کام کو ثانوی اہمیت حاصل رہتی ہے۔ اس کے علاوہ سرکاری قواعد و ضوابط کی سخت گیری بھی کسی حد تک تاخیر کے

حقیقی یا ذیلی اسباب کو جنم دیتی ہے اور کبھی کبھی اس صورتِ حال کے سامنے مرزا غالب کی سی مجبوری کی کیفیت کا اندازہ ہونے لگتا ہے ؎

غمِ ہستی کا اسد کس سے ہو جز مرگ علاج

لیکن ہم پھر بھی اُمید کرتے ہیں کہ اب جبکہ ہم نے سرکاری قواعد کے نازک مزاج کی ہر طرح سے ناز برداری کرنے کے بعد نئے پریس کا انتظام کیا ہے۔ "شیرازہ" کا تنفس زیادہ باقاعدہ اور زندگی آمیز ہوگا۔ "شیرازہ" کے اس شمارے کی ضخامت ایک تو گذشتہ شماروں کی محرومی کی تلافی کیلئے ہے۔ دوسرے ایک جلد میں ہونے سے قاری کے پاس، تو خوانِ نعمت پورے کا پورا پہنچ جائے گا۔ لیکن اکادمی کو کچھ قیمتی پیسوں کی بچت ہوگی۔ ہمارے اگلے دو شمارے بھی ایک دو مہینوں کے اندر اسی ضخامت اور اسی انداز سے آپ کے سامنے آئیں گے تاکہ شکوہ شکایات کا سارا دفتر انہی پر تمام ہو اور نئے سال سے "شیرازہ" اپنے شیڈول کے مطابق شائع ہوتا رہے۔

"شیرازہ" کے بارے میں ہم نے بہت پہلے اعلان کیا تھا کہ اس کو نئے ادبی میلانات سے زیادہ خوگر کرنے اور نئے ادبی مزاج کا زیادہ بہتر ترجمان بنانے کیلئے ٹھوس اقدامات کئے جا رہے ہیں۔ یہ بات بھی مناسب سمجھی گئی کہ اس مزاج شناسی کا اندازہ کرنے کیلئے صرف اکادمی کی چار دیواری میں بیٹھے ہوئے دوستوں پر ہی تکیہ نہ کیا جائے بلکہ باہر کی کھلی فضا میں سانس لینے والے کسی تازہ کار ادیب کو بھی رسالے کی ادبی ترتیب میں مشورہ دینے کیلئے وابستہ کیا جائے۔ چنانچہ ہماری اردو مشاورتی کمیٹی کی سفارش کے مطابق ہم نے جناب ڈاکٹر حامدی کاشمیری سے معاونت اور مشاورت کی درخواست کی۔ جو انہوں نے بڑی خندہ پیشانی سے منظور فرمائی ہے۔ یہ بات واضح رہے کہ حامدی صاحب بالکل اعزازی طور پر "شیرازہ" سے وابستہ ہوئے ہیں۔ وہ اپنے قیمتی اوقات تو اس کیلئے صرف کر رہے ہیں لیکن اس خدمت کیلئے انہیں کوئی معاوضہ نہیں ملتا۔ حامدی صاحب نے یہ ایثار کر کے اکادمی پر کرم کیا ہے اور اُن کی شرکت سے "شیرازہ" کے چہرے بشرے پر جوانی اور صحت کا جو نیا خمار پیدا ہو گیا ہے۔ میرا خیال ہے کہ اُسکا اندازہ میری وکالت کی بجائے زیر نظر شمارے کی تلاوت سے خود ہو جائیگا۔ اُمید ہے کہ یہ رنگ اگلے شماروں میں اور زیادہ نمایاں ہوگا۔

سری نگر۔ ۱۵ نومبر ۷۲ء

محمد یوسف ٹینگ

شریف ارشد

اردو میں ہیئتی تنقید کا سفر

"لطافتِ فن" کو "کثافتِ زندگی" ضروری ہے ورنہ آئینۂ فن متجلی نہ ہوگا۔ آرٹ، فن، ادب، رقص، سرود و نغمہ، مصوری، مجسمہ سازی، تمام اصنافِ فن وہ لطیف و شفاف و متجلی شیشے ہیں جن میں زندگی کے حسین و کریہہ چہروں کی پرچھائیاں دیکھی جا سکتی ہیں۔ شیشہ جتنا عمدہ، شفاف ہوگا، تصویر اتنی ہی عمدہ و بہتر ابھرے گی، چہرے کے تمام خد و خال نمایاں ہو جائیں گے اور ہر شخص آئینے کی تعریف کرے گا ورنہ آئینہ کو اٹھا کر فرش پر دے مارے گا۔ اس لئے فن کو جتنا رنگ و روغن بخشا جائے، الفاظ کی تقدیس اور معنیٰ کی تہہ داری کا جتنا دھیان رکھا جائے۔ پیکر، رمز، علامت، امیج، استعارہ سے جذبات کی ندی کو جتنا پرشور و متموج بنایا جائے۔ ابہام و اشکال کے رموز و اوقات سے عبارت کو جس قدر مزین کیا جائے اور "اشارت" کو تیکھا بنایا جائے، زندگی کی تصویر اتنی ہی جاندار، خوب صورت چنچل اور پر وقار ہوگی اور فن پارہ اتنا ہی ہفت پہلو ہوگا۔ گویا سچا ادیب الفاظ کے باریک ریشمی دھاگوں سے فن کا ایک ایسا COBWEB تیار کرتا ہے جس میں شاہدِ معنی مقیم ہوتی ہے لیکن اگر اس COBWEB سے ایک ایک دھاگا کھینچ لیا جائے تو COBWEB ٹوٹ

جائے گا اور شاہد معنی بے خانماں و برباد ہو جائے گی۔ معنی لفظوں کی اسیر ہے اس لئے زور لفظوں پہ دینا ہے معنی پر نہیں۔ خشت دیوار کی نشست و برخاست اگر درست ہو گی تو تعمیر یقیناً خوب صورت ہو گی۔ تاج محل ممتاز محل کی قبر ہے لیکن تاج محل کے معماروں کی معجز رقم انگلیوں نے تاج محل کے محرابوں، میناروں اور قوسوں میں جو زندگی جگائی ہے وہ قابل تعریف ہے۔ تاج محل کی جو خوبی ہے وہ فن کی خوبی ہے زندگی کی نہیں، میرا مطلب یہ ہے کہ ممتاز محل کے مردہ و زندہ ہونے سے تاج محل کی زندگی کو کوئی واسطہ نہیں ہے۔ فن میں زندگی کے معنی فن کے اندر کی زندگی سے ہے، فن کے باہر جو زندگی ہے وہ سکنڈ ریٹ زندگی ہے جو اہل سیاست اہل مذہب اور معلمین اخلاق کے کام آتی ہے، یہ لوگ اس زندگی کو اپنے اپنے مقاصد کے لئے برت لیتے ہیں جو عوام الناس کے کام آتی ہے۔ کیوں کہ یہاں زبان روایتی ہوتی ہے اور سادہ۔

ادب عوام الناس کی چیز نہیں ہوتا بلکہ انتہائی مخصوص افراد کے لئے ہوتا ہے۔ ادب کی تخلیق ہر دور میں کم ہوتی ہے اور فن کار ہر عہد میں گنتی کے رہے ہیں۔ سسر کمار گھوش نے ٹھیک ہی کہا ہے۔ "To be sensitive about language is to be sensitive about culture."

کسی بھی قوم کا ادب دراصل اس قوم کے فکر و شعور و وجدان و تہذیب کی تاریخ ہوتا ہے اور جو لوگ ادب کی ظاہری ہیئت اور زبان کی جسمانی تراش و خراش پہ زیادہ زور دیتے ہیں وہ دراصل اپنی تہذیب و کلچر کے تئیں بہت ہی حساس ہوتے ہیں۔ سر سید۔ علامہ شبلی۔ محمد حسین آزاد۔ الطاف حسین حالی ہندوستانی کلچر کا احساس زیاں رکھتے تھے۔ یقیناً انہیں ہمارے کلچر کے زوال کا احساس تھا، لیکن ان کا کام صرف تہذیب و کلچر کی گرتی ہوئی دیواروں کا احساس ہی دلانا نہ تھا بلکہ انہیں کلچر کی تخلیق بھی کرنا تھی اور کلچر کا مفہوم بھی سمجھانا تھا۔ اس لئے وہ کلچر اور زبان دونوں کے تئیں حساس رہے، اس لئے حالی اور ان

شیرازہ

کے رنقاء کار نے اپنے ماحول و عواقب میں اردو زبان و ادب کی جو کچھ بھی خارجی و داخلی اصطلاحات کی ہیں وہ بہت ہی اہم ہیں۔ حالی کا دور اور خود حالی کا عہد اردو زبان و ادب کے لئے آب حیات کا درجہ رکھتا ہے۔ اردو شاعری میں غالب "شدید انفرادیت" کا اظہار تھے۔ غالب کی یہی شدید انفرادیت حالی کی تنقید میں حلول کر گئی، اقبال بھی غالب ہی کے فکری پرتو تھے، ہر شخص ہر کام کا نہیں ہوتا مثل مشہور ہے "ہر کارے دہر مردے" غالب کا تیور حالی نے پہچانا اور اقبال تک اس تیور کو "ٹرانسپلانٹ" کیا۔ اقبال "تنگ نائے ظرف غزل" کی اصلاح تو نہ کر سکے لیکن غزل کو روایتی مضامین کے گورکھ دھندے سے نکال کر اس میں آفاقی مضامین ضرور بھر دیئے اور کچھ ہیئتی تجربے بھی کئے۔ لیکن حالی محمد حسین آزاد کے اشتراک سے اردو شعر و ادب کا مذاق و رجحان بدلنے میں منہمک ہو گئے۔ انہوں نے اردو شعر و ادب کے تمام اصناف کا مغربی ادبیات کے تناظر PERSPECTIVE میں جائزہ لینا شروع کیا۔ شاعری جو اب تک دربار کے محفل عیش و طرب کا رقاصہ تھی اور "چوما چاٹی" (میر۔ آتش۔ مصحفی۔ انیس، غالب، اقبال مستثنیٰ ہیں) اسے قومی ملکی، سماجی و سیاسی مقاصد کے لئے استعمال کرنے کے قابل بنایا۔ تخیل اور محاکات کی تعریفیں کیں، شعر کی تعریف کی ہے اس کی تاثیر و افادیت پہ روشنی ڈالی، الفاظ و معنی کی اہمیت و اقدار کی تشریح کی اور باضابطہ عملی میدان میں بھی کود پڑے۔ ایسے مشاعرے کرائے جس میں شعراء متعین عنوانات پہ نظمیں کہہ کر لاتے، رفتہ رفتہ حالی کی ترغیب و تحریص سے اردو شاعری نظموں سے مالا مال ہو گئی اور نتیجتاً آج اردو نظم وہاں ہے جہاں ہم اسے دیکھ رہے ہیں۔ آج ہم حالی پہ سیاسی کم نظری اور ادبی کم ظرفی اور تنقیدی افراتفری کا جو بھی بہتان باندھیں گے وہ غلط ہوگا۔ چاند کے سفر سے واپس آنے والے سیاح ہمالہ کی چوٹی کے فاتح تین سنگھ پہ ہنسیں گے لیکن تین سنگھ کی اہمیت کبھی کم نہ ہوگی۔ تو کہنا یہ ہے کہ زبان و ادب کی اصلاح کے ذریعہ ہمارے کلچر کا سب سے بڑا اور اہم مصلح حالی تھے۔ انہوں

نے ہی اردو تنقید کو اپنے پیروں پر چلنا سکھایا۔ ان سے قبل تبصروں اور تذکروں کی شکل میں جو منتشر تنقیدی سرمایہ اردو میں ملتا ہے وہ درخور اعتنا نہیں ہے، وہ اردو کے سب سے اہم ناقد ہیں۔ مقدمہ شعر وشاعری کو ہماری اردو تنقید میں وہی مقام حاصل ہے جو انگریزی تنقید میں ورڈز ورتھ کے LYRICAL BALLADS کو حاصل ہے۔

حالی تک آکر تبصروں اور تذکروں کی دھند سے اردو تنقید آزاد ہو گئی ہے اور اردو تنقید کی شیرازہ بندی شروع ہو چکی ہے اردو تنقید میں "تقلید مغربی" کا رنگ گہرا سے گہرا ہوتا چلا گیا ہے اور تقلید مغربی کا یہ تنقیدی دور آل احمد سرور اور کلیم الدین احمد پہ مکمل ہو گیا ہے۔ یہ دونوں بزرگ یورپ کے ادب کے واقف کار رہے ہیں اور ان حضرات کے یہاں مغربی مطالعات کی بدہضمی نہیں ہے ورنہ ڈاکٹر بجنوری نے اپنے تمام تر مغربی مطالعات کا بخار غالب پہ اتار دیا۔ ان کی تنقید سے غالب کا دیوان وید کا ہم پلہ اور خود غالب عرش مکین ضرور ہو گئے جس پہ آج تک معتقدین غالب تالیاں بجا رہے ہیں لیکن ان کے اس توصیفی انداز نے اردو تنقید کا وقار ضرور گرا دیا ہے اور نتیجتاً آج تک قاضی عبدالودود کے علاوہ کوئی ناقد و محقق غالب کے آئینۂ فن کے زنگار کی طرف آنکھ اٹھا کر دیکھ نہیں سکا۔ ان کے تحقیقی وتنقیدی شعور پہ انگلی نہ رکھ سکا۔

ڈاکٹر محی الدین قادری زور کے یہاں کلاس نوٹس سے لیکر مغربی نقادوں کے UNDIGESTED مواد تک موجود ہیں ان کے یہاں تنقیدی شعور وجدان کا فقدان ہے۔ نیاز فتحپوری میں تحقیقی وتنقیدی وجدان پایا جاتا ہے لیکن انہوں نے تحقیقی کام زیادہ کئے ہیں تنقیدی کم، ان کے دو تنقیدی مضامین "ادبیات اور اصول انتقاد" اور "فنون ادبیہ وحقیقت نگاری" بہت اہمیت رکھتے ہیں۔ نیاز فتحپوری کی شخصیت بہت ہی طباع اور بہت ہی خلاق ضرور تھی لیکن وہ اپنے اعلیٰ شعور کو بے شمار، متنوع مباحث ومضامین کے صحرا میں دوڑاتے رہے ورنہ یقیناً اردو تنقید میں ان کا ایک مقام ہوتا۔ اس تنوع فکر

شیرازہ

نے ان کی شخصیت کو انسائیکلوپیڈیا ضرور بنا دیا لیکن انکی تنقیدی GENIUS مغرب و مصلوب ہو کر رہ گئی۔

"پیروی مغربی" کا خمار ٹوٹا تو اردو تنقید اشتراکی تنقید میں الجھ کر رہ گئی۔ اس گروپ نے اردو تنقید میں سماجی نقطہ نظر کو منوانا شروع کیا اور کارل مارکس کے جدلیاتی فلسفے سے متاثر رہے۔ اس نقطہ نظر کے ممتاز نقاد اختر حسین رائے پوری مجنوں گورکھپوری ممتاز حسین (جو اب پاکستان میں ہیں) اور احتشام حسین ہیں۔ آل احمد سرور زندگی بھر ادب میں سماجی و اشتراکی واقعیت کے قائل رہے لیکن زندگی کے آخری ایام میں وہ اس نقطہ نظر کے منکر ہو گئے ہیں اور "جدیدیت" کے قائل ہو گئے ہیں چنانچہ انہوں نے اپنی اس نظریاتی تبدیلی کو دستاویزی شکل عطا کرنے کے لئے علی گڑھ یونیورسٹی میں ایک سیمینار بھی منعقد کیا جس میں ادب کے تمام اصناف پہ کارآمد مقالات پڑھے گئے اور اردو نظم، غزل، ناول، افسانہ کا اسکالروں نے جائزہ لیا۔ لیکن احتشام حسین "وفاداری بہ شرط استواری" اپنے مسلک پہ آخری دم تک قائم رہے۔ تو آل احمد سرور اور احتشام حسین ہمارے اہم تنقیدی کلاسکس ہیں۔ سرور ادب کے جمالیاتی نقطہ نظر کے نمائندہ ہیں اور احتشام حسین ادب کے سماجی نقطہ نظر کے نمائندہ۔

اردو تنقید کے دونوں اہم رجحانات جمالیاتی و سماجی (عمرانی) کا مرکز حالی ہی ہیں اور احتشام حسین و آل احمد سرور دونوں میں حالی کا وجود سرایت کیا ہوا ہے فرق اتنا ہے کہ حالی کا عہد اور ان کا فن سیاسی، سماجی، نفسیاتی اور فلسفیانہ شکست و ریخت سے مبرا ہے اس لئے وہ یوں اعلان کر پاتے ہیں :-

"مارکسزم نے ہمیں اتنا بڑا ادب نہیں دیا۔ ہاں وجودیت EXISTENTIALISM کے علم برداروں میں سارتر اور کامیو کی عظمت سے انکار نہیں کیا جا سکتا"

"جدیدیت" کا نمایاں روپ آج کی آئیڈیالوجی سے بیزاری ....

.... ہے۔ (آل احمد سرور)

اور نہ ہی وہ یوں اعلان کر پاتے ہیں کہ :-

"سیاسی اور اقتصادی انقلاب کلچرل انقلاب کے مقابلے میں بہت جلد رونما ہو سکتے ہیں کیوں کہ ان کی بنیادیں خارجی حقائق پر ہیں لیکن کلچرل انقلاب ایک ذہنی و داخلی تبدیلی کا نام ہے جس کی جنگ شعور انسانی سیاسی انقلاب کے بعد بہت زمانے تک کرتا رہتا ہے اس لئے ذہنی طور پر انسانوں کو اسی وقت متاثر کیا جاسکتا ہے جبکہ ہم تمام پرانے آزمائے ہوئے حربوں کو استعمال کریں۔ یہی ضرورت جو ترقی کا ایک ناگزیر زینہ ہے اور جس سے ہماری آئندہ کی ترقی میں وزن اور نکھار بھی پیدا ہوتا ہے۔ ہمیں اس بات پر مجبور کرتا ہے کہ قدیم ادب کو اس حد تک اپنا بنالیں کہ وہ ہماری طینت اور فطرت کا ایک جزو بن جائے پھر ایک نیا خمیر اٹھائیں جس میں صدیوں کا ست اور امرت بوند بوند ٹپک کر جمع ہو اور اس میں نئے صحت مند ادبی تجربوں کو بھی نہایت خندہ پیشانی کے ساتھ جگہ دیں تاکہ ایک نیا جمالیاتی ذوق ایک نئی نفسیات کے ساتھ میل کھا سکے"۔ (ممتاز حسین)

"جمالیاتی نقادوں کی پہنچ شعر و ادب کی خوبیوں تک ایک گہرے وجدان کے ذریعے ہوتی ہے اور ایک قسم کا صوفیانہ شعور ان کا رہنما ہوتا ہے۔ یہ کہیں بھی مکمل طور پر ادب کے اجتماعی اور سماجی محرکات کا پتہ نہیں دیتی۔ اس تنقید سے آسودگی خاص نہیں ہوتی جو ادب کو اجتماعی کشمکش کا منظہر نہیں مانتے ہیں"۔ (احتشام حسین)

سرور اور اس کے گروپ کے یہاں ادب عرفان ذات کا وسیلہ ہے تو احتشام اور اس کے گروپ کے یہاں ادب اجتماعی کش مکش کا منظہر ہے — اور لطف یہ ہے کہ دونوں گروپ ادب میں جمالیات کی تلاش اور ادب میں جمالیات کی تخلیق سے دلچسپی رکھتے ہیں تو معلوم ہوا کہ اختلاف مقصد کا نہیں بلکہ طریقے کا ہے اور جمالیات کی تشریح و تعبیر کا۔ مجھے سردست محاکمہ پیش نہیں کرنا ہے بلکہ صرف یہ کہنا ہے کہ ہماری تنقیدی تاریخ ادب

میں جمالیات کی تلاش و جستجو کی تاریخ ہے اور اپنے طور، اسلوب، نقطہ نظر کے مطابق ہمارے تمام اہم نقاد جمالیات کی تلاش میں منہمک رہے ہیں اور آج بھی کلیم الدین احمد آل احمد سرور، شمس الرحمٰن فاروقی، وزیر آغا، افتخار جالب، ڈاکٹر محمد حسن، وحید اختر، اسلوب احمد انصاری، خلیل الرحمٰن اعظمی، وارث علوی، کرامت علی کرامت جیسے اہم نقاد ادب میں جمالیات ہی کی تلاش و جستجو میں منہمک ہیں۔

کلیم الدین احمد اردو تنقید میں ایک لمعۂ نور ہیں جس سے ادب کا اندرون منتجلی ہو کر رہ گیا ہے۔ انہوں نے ایک باغبان کی ہماری اردو نظم و غزل و نثر کے گلشن پر بہت ہمدردانہ نگاہ ڈالی ہے۔ جو شاخیں سوکھ چکی تھیں انہیں کاٹ ڈالا۔ جن پودوں کی جڑوں میں کوئی رمق نہ تھی اسے اکھاڑ پھینکا، تراش و خراش کے اس عمل سے اردو شعر و ادب کا غیر معتبر سرمایہ مطعون ٹھہرا اور معتبر سرمایہ مقبول، ان کے خیال میں تنقید کا عمل اور باغبانی کا عمل ایک سا ہے، اس لئے انہیں ادب کے غیر معتبر، سقیم و مریض، ان کے خیال میں عناصر و اجزار کے قطع و برید میں لطف آتا ہے۔ ادب میں ان کے ورود سے ایک شور و غلغلہ بلند ہوا "حریم ذات سے لیکر بت کدۂ صفات تک"، سرگوشیاں شروع ہو گئیں" حذر اے پردگیان پردہ در سے پیدا شد"، کلیم نے" اردو غزل کو نیم وحشی قرار دے دیا"

کلیم کہتا ہے

" اردو میں تنقید کا وجود اقلیدس کا خیالی نقطہ ہے یا معشوق کی موہوم کمر" وغیرہ کلیم الدین کی یہ دونوں رائیں کچھ انتہا پسندانہ تھیں لیکن انہیں در اصل اردو غزل اور اردو تنقید کی اصلاح کرنی تھی۔ یہ کلیم ہی کے آپریشن کا نتیجہ ہے کہ اردو غزل نے اپنے آپ کو سنبھالا کہ اردو غزل کی دنیا ہی بدل گئی۔ حتیٰ کہ عہد حاضر کی غزلوں کے تناظر میں خود کلیم کی تنقید نیم وحشی معلوم ہوتی ہے اور اردو تنقید کو انہوں نے سائنسی علوم کی طرح منضبط و منظم کر دیا، تنقید کی ایک الگ زبان پیدا کر دی۔ ادب کیا ہے؟ ادب کا شیرازہ

مقصد کیا ہے؟ حسن و افادیت کا مفہوم کیا ہے؟ اور دیگر ادبی مباحث پہ کھل کر منفرد انداز میں بحث کی۔ تنقید کی افراتفری کی مذمت کی، غیر قطعی انداز سے احتراز کرنے کی تلقین کی، ادب کو نئے نظریات بھی عطا کیے اور ان نظریات کو ادب کی تنقید میں برت کر دکھا بھی دیا۔ "اردو شاعری پہ ایک نظر" "اردو تنقید پہ ایک نظر" اور "عملی تنقید" ان کے گرانقدر کارنامے ہیں جن سے ہمارے تنقیدی ادب کا کینوس ترقی کرتا ہے۔ کلیم الدین احمد نے پہلی بار ہمیں بتایا کہ تبصرہ و تذکرہ تنقید نہیں، تنقید کی زبان قطعی ہوتی ہے اور یہ کہ نقاد کو ایک حد تک بے مروت اور مافوق الفطرت ہونا چاہئے کیوں کہ نقاد کو بعض ایسے نازک اور پرخطر مواقع بھی پیش آتے ہیں جہاں قطعیت کے ساتھ اس بے مروت سرجن کی طرح کوئی نشتر چبھو کر گزر جانا پڑتا ہے جو آنکھوں کے آپریشن میں منہمک ہو۔

تو تنقید EYE - OPERATION کی طرح نازک، اہم اور خطیر عمل ہے۔ مریض اور چارہ گروں کا شور مچانا ایسے مواقع پہ ایک فطری عمل ہے اس سے جو ڈر جائے گا یا جذبۂ ترحم میں مبتلا ہو جائے گا وہ یہ عمل نہ کر سکے گا بلکہ صرف آنکھوں پہ مرہم لگا کر مریض اور چارہ گر کو عارضی خوشی میں مبتلا کر کے خود مطمئن ہو لے گا کہ اس نے اپنا فرض پورا کر دیا ہے۔ اردو ادب پہ کلیم الدین احمد نے سب سے پہلے نشتر لگایا اور اس کے اندر کے فاسد مواد کو نکال کر رکھ دیا۔ فاسد مواد کے نکلنے سے اردو ادب کا "پاؤ روٹی" "خستہ بسکٹ" کی طرح زار و نزار اور لاغر رہ گیا لیکن وہ مطمئن تھے کہ جنگی امور کے لئے "گاؤ پرواری" سے زیادہ مفید و مضبوط "اسپ تازی" ہوا کرتا ہے۔ سو اردو ادب آج جتنا SOLID ہے پہلے نہ تھا۔

اس تمہید کے بعد میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ کلیم الدین احمد کی تنقیدی روایات کا ڈانڈا اس عہد میں شمس الرحمٰن فاروقی سے جا ملتا ہے۔ کلیم الدین احمد کے بعد شمس الرحمٰن فاروقی عہد حاضر میں تنقید کی ایک منفرد، اہم اور تاریخ ساز آواز

شیرازہ

وآہنگ ہیں ۔ بزعم خود ہر دو نقطہائے نظر (سماجی وجمالیاتی) کے نقاد اردو ادب میں جمالیات ہی کی تلاش وتفتیش میں منہمک رہے ہیں اور یہ الزام کوئی اہم ناقد قبول کرنا نہیں چاہتا کہ اس کی تنقید کا مقصد جمالیات کی تلاش وتحقیق وتخلیق نہیں ہے ۔

مارکسی نقطۂ نظر کے نامور نقاد مجنوں گورکھپوری اپنے مقالے "ادب کی جدلیاتی ماہیت (مطبوعہ نگار انتقاد نمبر ۱۹۴۶ء) پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں :۔

"خود مارکس اس حقیقت سے آگاہ تھا کہ کسی تاریخی عہد کی تہذیب یا فن کاری اجتماعی ارتقاء کی کسی مخصوص ہیئت کی آئینہ داری کرتے ہوئے بھی ایسا جمالیاتی اثر پیدا کرسکتی ہے جو اس تاریخی ماحول سے بلند وبرتر ہو، دنیا کے ادبیات اور فنون لطیفہ کے بڑے بڑے شہ پاروں کے غیر فانی ہونے کا راز یہی ہے کہ وہ ایک دور اور ایک ماحول کی حقیقت کو انکی اپنی سطح سے بلند کر کے نئی سطح پر از سر نو پیدا کرتے ہیں اور زندگی کے ارتقائی تخلیق کے محرک ثابت ہوتے ہیں اگر ایسا نہ ہوتا تو ہومر، سفوکلیز، ورجل، دانتے، شکسپیر، سعدی، حافظ، نظیری، میر، غالب، میر حسن، میر انیس، حالی وغیرہ آج صرف الماری کے خانوں کی زینت ہوتے اور اب ان کو کوئی نہ پڑھتا، اس اعتبار سے ہم کو ماننا پڑتا ہے کہ ہمارا جمالیاتی تجربہ ایک حد تک خود مختار قوت ہے یہ بھی جدلیات ہی کا کرشمہ ہے کہ اقتصادی غیر اقتصادی ہو کر آخر میں جمالیاتی ہو جائے ۔"

احتشام حسین فرماتے ہیں :۔

"جمالیاتی قدر نہ تو معین ویکساں ہے اور نہ کسی ادب کی تاریخ میں ہر شاعر اور ہر ادیب عہد میں ایک ہی طرح مقبولیت یا غیر ہر دل عزیزی کا حامل رہا ہے ۔ تبدیلیٔ ذوق کے نفسیاتی اور سماجی اسباب احساس جمال کو اتنا متاثر کرتے ہیں کہ خالص کلاسکی انداز نظر رکھنے والا یا روایت پرست اسے سمجھ ہی نہیں سکتا ۔ شاید یہ کہنا غلط نہ ہو کہ ہر دور اپنا ذوق اپنے ساتھ لاتا ہے ۔ اسی وجہ سے ادب کے ہر طالب علم کو اس عہد

کے تاریخی، سماجی اور نفسیاتی میلانات کی واقفیت حاصل کرنا ضروری ہے جس عہد کے ادب کا وہ مطالعہ کر رہا ہے"۔

ان اقتباسات کی روشنی میں اگر ہم یہ کہیں کہ شمس الرحمن فاروقی اس عہد میں جمالیاتی نقطہ نظر کے اہم ناقد ہیں تو سوال ہوگا کہ ان کا جمالیاتی نقطہ نظر کیا ہے؟ اس لئے میں شمس الرحمن فاروقی اور کلیم الدین احمد دونوں کو خارجی یا ہیئتی نقاد کہنا زیادہ پسند کروں گا۔ اس طرح اس گروپ کے نقاد کو مجنوں گورکھپوری اور احتشام حسین جیسے نقاد سے ممیز کیا جا سکے گا۔ خارجی اور ہیئتی نقاد کہنے سے یہ غلط فہمی پیدا نہیں ہونی چاہئے کہ اس گروپ کے یہاں داخلی مواد کی اہمیت نہیں۔ کیونکہ الفاظ کی تہذیب معنیٰ کی تہذیب ہے۔ حالی کے بعد اردو تنقید میں کلیم الدین احمد اور شمس الرحمن فاروقی محشر انگیز شخصیت ہیں۔ ان دونوں نقادوں نے اردو ادب کی کم مائیگی کا احساس کیا اور ان کی رگوں پہ نشتر رکھا۔ احساس زیاں جتنا گہرا ہوگا احساس تعمیر بھی اتنا ہی شدید ہوگا۔ ان دونوں حضرات کے یہاں اردو ادب کا شدید احساس زیاں بھی ہے اور احساس تعمیر بھی اتنا ہی شدید ہے۔ دونوں حضرات انگریزی، فرانسیسی اور امریکی ادبیات کے ماہر ہیں اور ان ادبیات کے جدید ترین تجربات سے اردو ادب کو مالا مال کرنا چاہتے ہیں۔ دونوں حضرات متشدد المزاج ہیں، فن پہ سختی برتنے کے قائل ہیں۔ ان دونوں حضرات کے خلوص تنقید میں کوئی شبہ نہیں لیکن دونوں حضرات کہیں کہیں انانیت کے شکار ہو گئے ہیں۔ کلیم الدین احمد کا آل احمد سرور اور شمس الرحمن فاروقی کا کرامت علی کرامت پہ تبصرہ اس کی مثالیں ہیں۔ کلیم الدین احمد عملی تنقید میں سنجیدہ ہو گئے ہیں۔ یہاں ڈھول دھپا والا انداز نہیں ہے ایک پر وقار سنجیدگی ہے۔ فاروقی لفظ و معنیٰ میں بہت سنجیدہ ہیں لیکن وہ اپنے تبصروں میں ٹھٹھول اور استہزا تک سے باز نہیں آتے۔ "دل ہر قطرہ" جب "ساز انا البحر" ہو جائے تو غالب کی طرح آدمی مستی و وجدان

شبیرازہ

ہیں "ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا" پکار ہی اٹھتا ہے۔ اس لئے ان دونوں حضرات کو معاف ہی کر دینا چاہئے۔

حالی کے بعد اردو تنقید کے خط مستقیم میں کلیم الدین احمد اور شمس الرحمن فاروقی دو ایسے عظیم CURBS ہیں جن کی اردو تنقید کی ہیئتی تاریخ میں بہت اہمیت ہے۔ آل احمد سرور کی تمام تر تنقیدی صلاحیتیں اسی میں صرف ہوئیں کہ وہ اردو تنقید کے خط مستقیم سے DIVERT ہونے والے بعض سرکش خطوط منحنی کو رام کر کے پھر کسی نہ کسی طرح اسی خط مستقیم میں ضم کر دیں اور جب یہ منحنی خطوط اس کے لئے تیار نہ ہوئے تو خود انہوں نے اپنے تنقیدی رویہ کو ZIG - ZAG بنا کر رکھ دیا ع دیکھا کہ وہ ملتا ہی نہیں اپنے کو کھو آئے (غالب) میرا مطلب یہ ہے کہ کلیم الدین کی عملی و ہیئتی تنقید (جسے "مغربیت" کا ٹرم دیا گیا ہے) اور احتشام حسین کی نظری و عمرانی تنقید (جو بعد میں اشتراکی خیالات کی تشہیر ہو کر رہ گئی) کے درمیان سرور کی مفاہمانہ کوششوں سے ایک طرف خود سرور کی شخصیت مغروب و مصلوب ہوئی ہے دوسری طرف کلیم الدین احمد (جو اردو تنقید میں آئی۔ اے۔ رچرڈس کی حیثیت رکھتے ہیں) کی مفکرانہ تنقیدی نظریات کو اردو تنقید میں بہت دیر سے فروغ ہوا۔ بہر کیف دیر آید درست آید، کلیم الدین احمد کے اثر و نفوذ نے عہد حاضر میں شمس الرحمن فاروقی جیسا تاریخ ساز، عظیم نقاد پیدا کیا جو اردو تنقید کے ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ ہیں۔ اس لئے عبد المغنی کا یہ کہنا غلط ہے کہ:

"کلیم الدین احمد تو اپنے مسیحائے منتظر کی آمد سے مایوس ہو کر بیٹھ چکے اس لئے کہ جس رول کو ادا کرنے میں انہوں نے عبد الحق کو ناکام پایا تھا اس کی ادائیگی میں بڑی کوشش کے بعد خود بھی ناکام ہو گئے اور اردو تنقید کے مسیحا نہ بن سکے"۔ کلیم الدین احمد ناکام نہیں ہوئے۔ کلیم الدین احمد کو "مغربی انتہا پسندی" کا لیبل عطا کر کے انہیں اردو ادب و تنقید کے "مولویوں" کی نظر سے گرانے کی کوشش خود ایک کم ظرف اقدام

ہے۔ کلیم الدین مفلوج اعضاء کو جو میز کے نہیں کاٹ دینے کے حق میں تھے وہ اردو تنقید کے سرجن تھے۔ عمل سرجری کے لئے اگر انہوں نے مغرب سے آلات سرجری درآمد کئے ہیں تو یہ کوئی عیب نہیں ہے۔ پھر ایسا نہیں ہے کہ وہ مشرقی ادبیات اور اقدار حیات سے واقف نہیں ہیں۔ کلیم الدین احمد کا اردو تنقید کی پوری تاریخ پہ بہت ہی مثبت اثر پڑا ہے کلیم الدین احمد کا اثر و نفوذ آل احمد سرور کی شخصیت اور فن میں بھی ہوا ہے اور احتشام حسین میں بھی اور نئی نسل بھی ان کی تنقیدات اور نظریات سے بہت مستفیض ہوئی ہے۔

البتہ آل احمد سرور کے فن میں جو جدلیت ہے وہ قابل تعریف ہے وہ فن اور اقدار حیات کی مطلقیت کے قائل نہیں ہیں اس لئے وہ کسی نظریہ سے چپکے نہیں بلکہ ہر "نظریہ" سے ایک نقطہ نظر اخذ کر کے ادب اور تنقید پہ منطبق کرتے رہے۔ نظریہ جامد ہوتا ہے جبکہ نقطہ نظر متحرک ہوتا ہے اور بدلتا رہتا ہے۔ سرور کا تنقیدی نقطہ نظر ہمیشہ بدلتا رہا ہے۔ میرے خیال میں اردو تنقید کی تین بڑی شاخیں بدستور بڑھتی، پھیلتی، پھولتی رہیں گی۔

پہلی شاخ، حالی، مجنوں، احتشام اور محمد حسن کی سماجی و عمرانی نقطہ نظر کی تنقیدی روایت دوسری شاخ حالی، کلیم الدین احمد، شمس الرحمٰن فاروقی۔ وزیر آغا انتخار جالب، وارث علوی، احسن فاروقی، اسلوب احمد انصاری، کرامت علی کرامت کی ہیئتی و عملی تنقیدی روایت (راقم الحروف نے بھی اسی چراغ سے اپنا چراغ جلایا ہے) تیسری شاخ حالی، سرور، اختر اورینوی، وقار عظیم، عبد الحق، رشید احمد صدیقی، خلیل الرحمٰن اعظمی، خورشید الاسلام، عبد المغنی کی ترکیبی نقطہ نظر کی تنقیدی روایت، تیسری شاخ اگر آل احمد سرور سے مستفیض ہے اور یقیناً ہے تو اس گروپ کا یہ کارنامہ ہونا چاہئے کہ وہ سرور کے فن کی روح کو باقی رکھیں اور ہر نظریہ سے "نقطہ نظر" برآمد کر کے ادب پہ منطبق کرتے رہیں۔ تو کلیم، احتشام اور سرور ہماری اردو تنقید کی جدید کلاسکس ہیں اور شمس الرحمٰن فاروقی، ڈاکٹر محمد حسن اور

شیرازہ

خلیل الرحمن ہر سہ نقطہ ہائے نظر کے کامیاب اور گراں قدر تنقیدی مظہر ہیں۔

اب ہم شمس الرحمن فاروقی کے تنقیدی مطالعات و نظریات کی تلخیص پیش کرتے ہیں ، کیونکہ اردو کی ہیئتی تنقید میں وہ بہت ہی اہم سنگ میل ہیں :-

فاروقی نئی شاعری سے وہ شاعری مراد لیتے ہیں جو ۱۹۵۵ء کے بعد تخلیق ہوئی ہو ویسے ان کے خیال میں "جدیدیت" کے عناصر ۱۹۵۵ء سے قبل بھی ملتے ہیں اور داخلی و معنوی حیثیت سے وہ اس شاعری کو جدید سمجھتے ہیں جو اس دور کے احساس جرم ، خوف تنہائی ، کیفیت انتشار اور اس ذہنی بے چینی کا کسی نہ کسی لہجے سے اظہار کرتی ہے جو جدید صنعتی اور مشینی اور میکانیکی تہذیب کی لائی ہوئی مادی خوش حالی ، ذہنی کھوکھلے پن ، روحانی دیوالیہ پن اور احساس بے چارگی کا عطیہ ہے ، جدید ادب ان کے خیال میں "گرتی ہوئی چھتوں ، لڑکھڑاتے ہوئے سہاروں اور لاتعداد بھول بھلیوں کے خوفناک احساس گم کردہ راہی سے عبارت ہے" نئے دور کا المیہ ان کے نزدیک FATHER IMAGE کی شکست کا المیہ ہے ، اور ان کے خیال میں نیا شاعر نہ "ہاتھوں کا ترانہ" لکھ سکتا ہے اور نہ "طلوع اسلام" نیا شاعر شاعری کو صرف شاعری سمجھتا ہے فلسفہ ، پروگرام ، مناظرہ ، بحث و تمحیص ، نصیحت ، وصیت ، اشتہار یا اخبار نہیں ، اگر یہ فن برائے فن ہو تو ہو رجعت پرستی ہو تو ہو لیکن نیا شاعر خود کو ہر طرح UNCOMMITTE__D سمجھتا ہے۔ ان کے خیال میں نئے شاعر کو عروض و آہنگ کے ایک بہت زیادہ لچک دار اور متنوع ڈھانچے کی ضرورت ہے اور وہ اس ضرورت کو تسلیم بھی کرتا ہے لیکن ابھی ان میں جرأت تجربہ کم ہے۔

"فن کو خارجی حیثیت سے دیکھیں تو اردو کا نیا شاعر ابھی خاصا پس ماندہ اور کم ہمت ہے کیونکہ زیادہ تر وہ روایتی بحر و آہنگ کے جال میں گرفتار ہے۔ اصولی حیثیت سے نئے شاعر کو عروض و آہنگ کے ایک بہت زیادہ لچک دار اور متنوع ڈھانچے کی ضرورت ہے اور وہ اس ضرورت کو تسلیم بھی کرتا ہے لیکن ابھی جرأت تجربہ ذرا کم ہے۔ نئے شاعر کا

نظریہ شعر ہیئت کے بارے میں یہ ہے کہ قدیم ہیئت جدید حالات کا ساتھ نہیں دے سکتی اور اس نظریہ پہ خفا ہونے کی بھی ضرورت نہیں کیونکہ بیسویں صدی کے اردو ادب کی بہت سی ہیئتیں جواب روایتی ہو جانے کی حد تک معروف ہو گئی ہیں (مثلاً معرا اور آزاد نظم) اس لئے اپنائی گئی تھیں کہ مروجہ ہیئتیں ناکافی تھیں، ان کے اپنائے جانے پر بھی بہت واویلا مچا، اسطرح عروض کے لچکدار ڈھانچے اور مختلف الوزن مصرعوں کی وکالت کرنے والوں پر بھی بہت لے دے ہو گئی، لیکن حقیقت حقیقت رہتی ہے۔ آج کے دور نے جو شدت انتشار اور خوف و محرومی ہم پر مسلط کر دی ہے اس کے مفصل اور سچے اظہار کے لئے اکھڑی اکھڑی ہیئت خود ایک OBJECTIVE CORRELATIVE کا کام دے سکتی ہے، اس کے علاوہ پرانے لب و لہجے کا طلسم ہر عہد میں کسی نہ کسی طرح توڑا گیا ہے اس عہد میں اس طرح بھی سہی"۔

فاروقی ادب کی جدلیاتی رفتار و مزاج کے نباض ہیں اس لئے وہ کہتے ہیں :-

"ترقی پسند شاعری آج کے دور میں بے معنی ہے، نئی شاعری غالباً کل کے دور میں بے معنی ہوگی"۔ اسی لئے وہ اس بات کا جواب اثبات میں دیتے ہیں کہ کیا "نئی شاعری ترقی پسند شاعری کے خلاف ایک ردعمل ہے"؟ ان کے خیال میں یہ بات بالکل صحیح ہے اور بار بار دہرائی جانے کے قابل ہے کہ نئی شاعری اس عہد کو سمجھنے اور سمجھانے میں مدد دے سکتی ہے کیونکہ نئی شاعری ہی اس عہد کا محاورہ، اس عہد کا طرز اظہار اور اس عہد کی زبان ہے، اگر آج آپ بگھی، ٹم ٹم، پالکی پر بیٹھنا بے وقوفی سمجھتے ہیں تو آج کا ادب، اقبال، جوش اور فیض کے رنگ کی شاعری کرنا معیوب کیوں نہیں سمجھتے؟

ان کے خیال میں شاعری کے لئے مجرد اظہار کافی نہیں لیکن مکمل وضاحت اور ابلاغ کی بھی ضرورت نہیں، نیا شاعر "نیم روشنی" کا قائل ہے اس کا نظریہ فن ارادی ابہام کو اہم ترین درجہ دیتا ہے، کیونکہ ابہام مختلف النوع تصورات، انسلاکات اور امکانات کو راہ دیکر ان میں ایک ڈرامائی تناؤ پیدا کرتا ہے جس سے شعر کے معنی کو جمالیاتی تونگری ملتی ہے۔

"معنی" سے نیا شاعر وہ ذہنی کیفیات بھی مراد لیتا ہے جو شعر سے پیوستہ ہوتی ہیں۔ نئے شاعر کی نظر میں معنی کوئی علیحدہ چیز نہیں جسے شعر پر اوڑھایا جا سکے بلکہ معنی کو شعر سے الگ نہیں نہیں کیا جا سکتا اس لئے اسے موضوع بھی کہہ سکتے ہیں۔ فاروقی کے خیال میں نئی شاعری کے کم مقبول ہونے کی ایک وجہ یہ ہے کہ نئی شاعری کا کوئی قدآور نقاد نہیں جو نئی شاعری کو نئی زندگی اور نئے حالات و کیفیات کے تناظر میں رکھ کر اس کی تفہیم کر سکے۔

"نئی نسل میں اب تک کوئی قدآور نقاد پیدا نہیں ہو سکا ہے اور ہمارے شاعروں نے کچھ تو کاہلی اور کچھ پوشیدہ احساس کمتری کی وجہ سے زیادہ تر "شعر میں کہتا ہوں سمجھے تم کرو"، والا رویہ اختیار کر رکھا ہے۔ یہ صورت حال نئی شاعری کے لئے بہت مضر ہے۔ ترقی پسند ادیبوں کو بڑھاوا دینے میں ان کے نقادوں کا بھی بڑا ہاتھ تھا...... ادب کا سب سے مسئلہ یہ ہے کہ اس کے پاس سنجیدہ نقادوں کی کمی ہے"

الفاظ کے اوزان، بحور، عروض اور آہنگ سے متعلق فاروقی کے مطالعات و مشورے بہت ہی REVOLUTIONARY ہیں۔

"ہمارے یہاں عروض کا مطالعہ زیادہ تر تقلیدی رہا تخلیقی نہیں۔ ہم لوگوں نے فارسی عربی میں دو ارکان، تین ارکان، چار ارکان، یا آٹھ ارکان کے مصرعے دیکھے اور پھر یہ دیکھا کہ عربی میں جو آزادروی شعراء نے بحر و وزن کے معاملے میں اختیار کر رکھی تھی اسے فارسی شعراء نے تقریباً یک قلم مسترد کر دیا تو ہم نے بھی یہ سمجھ لیا کہ فارسی عروض کے علاوہ اور کوئی چیز قابل اعتنا نہیں۔ ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے امیر نے جو ہندی کی ایک آدھ بحریں استعمال کیں تو ان کو بھی ہم نے دل خوش کرنے کے لئے فعل فعولن کے وزن پر باندھ لیا اور کہہ دیا کہ اس بحر میں فلاں فلاں زحافات بھی جائز ہیں۔ چلیے چھٹی ہوئی۔ بعد کے شاعروں نے بہت ہمت کی تو مصرعوں کو چھوٹا بڑا کرنا شروع کر دیا۔ سالم اوزان میں دو، چار، آٹھ وغیرہ کی ترتیب کو (کسی کسی بحر میں) نظرانداز کر دیا لیکن زحافات کے داول

میں پاؤں دھرنے سے انکار کرتے رہے یا ڈرتے رہے اور اب بھی ڈرتے اور انکار کرتے ہیں رہا دو چار بحروں کو ملانے کا سوال تو ایک آدھ کے علاوہ کسی نے اس کی بھی ہمت نہ کی اور جنہوں نے کی بھی انہوں نے لمبی اور طویل مختصر نظموں میں چند بند کسی بحر میں رکھے چند کسی بحر میں، کوئی شعوری کوشش اردو شاعری کو نیا آہنگ بخشنے کی نہ ہوئی"۔

فاروقی نے قدیم عروضیوں کی بعض اجازتوں PERMISSIONS کی بنیاد پر یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ عروض و بحور کے ٹیکنیکی ڈھانچے جامد نہیں ہو سکتے اگر ہم اس فیلڈ میں بھی نئے تجربات کو روا رکھیں اور کسی "زاہد خشک" کی طرح ہر لغزش و خطا کی سزا "جہنم" نہ قرار دیں تو اردو شاعری مردہ آہنگوں اور جامد بحور کی قید سے آزاد ہو سکتی ہے۔ فاروقی کا یہ خیال بالکل درست ہے کہ "اردو کی نئی شاعری میں آہنگ اور موسیقیت کے تنوع اور تجربہ کا مکمل قحط ہے"۔ فاروقی صاحب ایک ہی نظم میں مختلف بحریں تک استعمال کرنے کے حق میں ہیں اگر نظم کی حاوی لے واحد التاثر ہو تو۔ مختلف مصرعے مختلف بحریں رکھنے سے کوئی حرج نہیں لیکن یہ تجربہ فاروقی کے خیال میں جبھی کامیاب ہو سکتا ہے جب پوری نظم کی ترتیب الفاظ نثر کی طرح فطری ہو اور سادہ، ہر لفظ اسی جگہ رکھا گیا ہو جہاں قواعد کی رو سے اسے ہونا چاہئے تھا اگر یہ پوری طرح ممکن نہیں ہے تو کم از کم نوے فیصدی الفاظ کے ساتھ ایسا ضرور ہونا چاہئے، فاروقی دراصل جدید شاعری کو "نظم منثور" SPEECH RYTHEM تک لانا چاہتے ہیں لیکن ان کے خیال میں "ہم عروض کی بے جا بندشوں سے پہلے جب تک اپنے کانوں کو آزاد نہ کر لیں...... SPEECH RYTHEM میں نظمیں کہنا دور کی بات ہے اپنی شاعری کے موجودہ ساکت و جامد آہنگوں کے حجرۂ ہفت بلا سے ہی نکل نہ پائیں گے" فاروقی مروجہ عروض و آہنگ کے شکست و ریخت کے بعد اسی ملبے سے نئے عروضی پیمانے ڈھالنا چاہتے ہیں اور جدید اردو شاعری کو جدید ترین آہنگ سے روشناس کرانا چاہتے ہیں، عروض و آہنگ سے متعلق فاروقی کے انقلابی مشوروں پر ان کے ہمعصر اور جدید ترین نسلیں عمل کر رہی ہیں مثلاً آزاد

غزلوں کی تخلیق انہیں کی تنقیدی کاوشوں کا نتیجہ ہے لیکن مظہر امام اور کرامت علی کرامت کے علاوہ اور کسی کے یہاں اس کی اچھی نمائندگی نہیں ملتی لیکن میرے خیال میں آزاد غزل ایک SELF - CONTRADICTORY اصطلاح ہے۔ غزل قافیہ، ردیف اور بحر کی پابند فکری وجذباتی آزادی کا فن ہے اس کے ساتھ لفظ "آزاد" کے اضافے کے کیا معنی؟ آزاد غزل دراصل "اینٹی غزل" ہے اور یہ فاروقی کی تنقید کی پوسی پائی ہوئی ہے، فاروقی جو عروض وآہنگ کی روایتی دیواروں کے انہدام کے مبلغ ہیں ابتداً، غزلوں سے بہت زیادہ بدظن تھے۔ اور اس صنف کی تخلیق ہی کے حق میں نہ تھے کیونکہ اس صنف میں تازگی وشگفتگی ہی نہ رہ گئی تھی۔ یہیں سے اشارہ پاکر شعرا نے غزل پہ لفظ "آزاد" کی گرہ لگائی لیکن وہ بھول گئے کہ فاروقی کسی عہد میں بھی غزل کے مخالف نہیں رہے ہیں۔ غزل کی مخالفت حالی، کلیم الدین احمد اور فاروقی کسی نے بھی نہیں کی ہے البتہ یہ حضرات غزل میں اصلاح ضرور چاہتے رہے ہیں اور غزل نے ہمیشہ اپنے آپ کو نئے حالات وکوائف میں بدلا ہے اور خود فاروقی "شب خون" میں جدید غزلیں شائع کر رہے ہیں۔ "آزاد غزل" تعمیری کم ہے اور تخریبی زیادہ۔ اب یہ اور بات ہے کہ سردست یہ تخریب کاری بھی اپنے اندر تعمیری مقصد رکھتی ہے مگر اس صنف کا کوئی "ادبی مقصد" نہیں اور اس کی کوئی عمر نہیں یہ پپیتا کا پودا ہے جو اینٹی غزل کی طرح جوان تو ہوگا مگر بہت جلد سوکھ جائیگا۔ پھر آزاد غزلوں کی آزادیاں بھی بہت میکانیکی ہیں۔ آزاد غزل بحر، قافیہ اور وزن کی "ناپابندی" کا نام ہے اس کے علاوہ اس صنف کا کوئی اور ادبی مقصد؟۔

فاروقی غزل سے متعلق جو کچھ چاہتے ہیں وہ یہ ہے:۔

"میں یہ کبھی نہیں کہتا کہ غزل کے موضوعات ہمارے لئے ضروری اور اہم نہیں ہیں اور ہماری جذباتی زندگی کے لئے اثر سے خالی ہیں لیکن غزل کے مسلسل غلط استعمال نے اس ہئیت کو نیم مردہ کر دیا ہے یا تو ہم زبان کے تغیر سے غزل میں کچھ جان ڈالیں یا سرے سے

اس کو موقوف ہی کر دیں۔ موقوف کرانا اس لئے بہتر ہوگا کہ غزل کے مضامین غزل کے باہر ادا ہو سکتے ہیں لیکن غزل کے باہر کے مضامین غزل میں نہیں آسکتے" آخری جملے سے ضرور غلط فہمی پیدا ہوتی ہے لیکن غزل نے غزل کے باہر کے مضامین کو بھی غزل میں شامل کر لیا ہے، غزل کے باہر کے تمام مضامین تو ادبی نہیں ہو سکتے ہاں جو ادبی مضامین ہیں اسے غزل نے استعارہ، علامت اور پیکروں کی مدد سے غزل کے اندر شامل کر لیا ہے اور اب اس کی زندگی مسلّم ہو چکی ہے۔ غزل کی خودی اتنی خودنگر و خود دار اور خودگر ہو چکی ہے کہ اب یہ بھی ممکن ہے کہ وہ موت سے بھی مر نہ سکے"

"شعر کی ظاہری ہیئت" سے متعلق ان کا خیال ہے کہ زندگی اور ماحول کی تبدیلی شعر کی داخلی کائنات میں تبدیلی کی متقاضی ہے اور داخلی کیفیت اسی وقت بدلے گی جب ہم شعر کی ظاہری صورت PHYSICAL FACE بدلیں گے لیکن ہم ہندوستانی۔ بلکہ اہل مشرق علمی روایتوں کی جکڑ بندیوں میں ہمیشہ اسیر رہے ہیں ہم آنے والی تبدیلیوں کا سامنا کرنے سے ڈرتے ہیں:۔

"بحران کا دور ہو یا سکوت کا ہمارے شاعر اور ادیب ہمیشہ شتر مرغ کی طرح حقیقتوں سے خود کو چھپاتے رہے ہیں، ہم ہمیشہ یہ سمجھتے رہے کہ کوئی دور ہو، کوئی صورت ہو، کوئی ماحول ہو لیکن شعر کی صورت و ہیئت جو ہمارے آباؤ اجداد نے ہمیں ورثہ میں بخشی تھی ہمارے لئے ہمیشہ ہمیشہ کے لئے کافی اور مناسب ہے۔ زمانے نے تقاضے بدل دیئے۔ سماجی حالات نے اپنے دھارے بدل دیئے۔ دنیا بڑی سے چھوٹی ہو گئی لیکن ہمارے شاعروں کی دنیا نہ تنگ ہوئی نہ وسیع اور جس کسی نے کبھی نئے ڈھنگ سے بات کہنے کی کوشش کی اس کو ایک پدرانہ تبسّم کے ساتھ یوں سراہا گیا جس طرح بچے کی تتلاتی ہوئی آواز پر سب چھوٹے بڑے خوش ہوتے ہیں لیکن خود اس کی طرح بولنا کوئی پسند نہیں کرتا۔ اور اس سے پہلے کہ تاریخ ان کی گردان کے اوراق محو کر دیتی، سرد مہری نے ان کے اشعار کو بھلا دیا اور وہ جیتے جاگتے کسی زندہ

تحریک کی بجائے صرف ایک تاریخی حقیقت بن کر رہ گئے ....

.... لیکن ہماری اردو شاعری کی ہئیت میں داغ اور امیر و جلال کے زمانے سے آج تک کوئی نمایاں تاریخی تغیر پیدا نہیں ہوا۔ یہ درست ہے کہ اب کہیں بجائے "وہ دل لے کے چپکے چپکے ناز سے، شوخی سے، ہنستی ہے۔ اب انکی بلا آنکھ ملاتی ہے کسی سے۔ "محبت کرتا ہوں تو اڑ جاتی ہے منزل سے نظر۔ حائل راہ مرے کوئی بھی دیوار سہی۔" کی طرح کی آوازیں سنائی دے جاتی ہیں۔ لیکن آج بھی حسرت موہانی جیسے دوسرے درجے کے شاعر کا نام اس لئے عزت سے لیا جاتا ہے کہ انہوں نے اردو غزل گوئی کی لاج رکھ لی۔ مگر کبھی کسی ایسے شاعر کا نام سننے میں نہیں آتا جس نے اردو شاعری کو نئی ہئیتیں بخشی ہوں، نئی ظاہری صورتیں عطا کی ہوں۔ اس وجہ سے نہیں کہ ایسے شاعر پیدا نہیں ہوئے ایسی کوششیں ہوئیں ضرور مگر ہمارے شاعروں اور ادیبوں نے ان کے رویے کی تازگی کو کبھی بدعت بلیغ کہہ کر اور کبھی بدعت قبیح کہہ کر بھلا دیا۔ جو کچھ رہے سہے آثار رہ گئے وہ اس قدر مسخ شدہ اور بے نور کہ ان کی فنی اہمیت اچھی غزل گوئی سے بھی کم ہے........

.... میرے خیال میں اب اس بات کی شدید ضرورت ہے کہ ہم اپنی شاعری کی ہئیتوں پر سنجیدگی سے سوچیں اور مفلوج اعضاء کو بجائے سینے سے لگائے رہنے کے کم از کم مفلوج کر دیں اگر انہیں کاٹ کر پھینکنے کی ہم میں ہمت نہ ہو۔"

انہوں نے شعر کی ظاہری ہئیت کو: ۱۔ لفظ ۲۔ بحر ۳۔ ترتیب الفاظ و ترکیب قافیہ۔ پر مشتمل بتایا ہے اور ان تینوں اجزاء شعر میں تبدیلی کی خواہش ظاہر کی ہے۔ ان کے خیال میں عروض سے جان چرانا مائل بہ انحطاط نسلوں کی خاص نشانی ہے۔ انگریزی کے تقریباً سب بڑے شاعر چاسر سے لے کر ایلیٹ تک ماہر عروض تھے۔ سوئن برن اگر عروض کا استاد نہ ہوتا تو اس کی شاعری کی قدر آدھی رہ جاتی۔ اس ضمن میں انہوں نے چند انتہائی مفید مشورے دیئے ہیں۔

(الف) جدید شعراء کو ایسے بند ایجاد کرنے چاہئیں جو مضامین سے ہم آہنگ ہوں۔

(ب) شاعر کو اپنا ماضی الضمیر بیان کرنے کے لئے بہترین اور مناسب ترین الفاظ استعمال کرنے چاہئیں۔ اگر ایسے لفظ روزمرہ میں موجود نہ ہوں تو متروک الفاظ کا استعمال جائز ہے اور اگر متروک الفاظ بھی بارِ خیال کے متحمل نہ ہو سکیں تو کسی غیر زبان کا لفظ استعمال کرنے میں کوئی مضائقہ نہیں۔

(ج) ہمیں اب اس قسم کی بحث سے اجتناب کرنا چاہیئے مثلاً "لب سڑک" کی ترکیب درست ہے یا نہیں۔ اقبال کی رباعیاں جو اگرچہ بحر ہزج میں ہیں لیکن رباعی کے چوبیس اوزان سے باہر ہیں، اس لئے یہ رباعیاں ہیں یا قطعات؟ انشاء تو اس بات پر ہنس سکتے تھے کہ فلاں صاحب "بحر رجز میں ڈال کے بحر رمل چلے" لیکن ہمیں اس پر ہنسنے کا کوئی حق نہیں اگر رجز اور رمل ملا کر شعر کی تاثیر میں اضافہ ہو جاتا ہے۔

(د) ہمیں اس بات کی سخت ضرورت ہے کہ ایسی علامتیں جو دنیا کے ادب میں واضح اور متعارف علامت کا درجہ پا چکی ہیں اپنے شعر میں استعمال کر کے اس کی ظاہری اثریت اور باطنی معنویت میں اضافہ کریں مثلاً "سنگ" وقت یا زمانہ TIME کی علامت کی حیثیت سے "پانی" زندگی یا موت کی علامت کی حیثیت سے "پرندہ" انسان کی تمثیل کی حیثیت سے استعمال کئے جائیں۔

(ر) ایک ضروری کام یہ بھی ہے کہ نظم معرا کی بحر متعین کر دی جائے۔ اس وقت شاعر جس بحر میں جی چاہتا ہے منہ اٹھائے چلا جاتا ہے عام اس سے کہ وہ بحر نظم معرا کے لئے بذاتِ خود موزوں ہے یا نہیں۔

"شعر کی داخلی ہیئت" سے فاروقی کے یہاں شعر کا موضوع اور اس کی روح مراد ہے اس سلسلے میں فاروقی رچرڈس کے نظریات کا حوالہ پیش کرتے ہیں:۔

"شعر کی ہیئتی تنقید کا عصری تصور رچرڈس اور اس کے بعد کچھ امریکی نقادوں

نے واضح کیا رچرڈس کا نام اس لئے لینا ضروری ہے کہ اگرچہ اس کے زیادہ تر تصورات ہیئتی
نقادوں نے مسترد کر دیئے لیکن اسی کے نظریات سے یہ نتیجہ برآمد ہوا کہ شعر کے اصل
معنی کی تہ تک پہنچنے کے لئے شاعر کے حالات زندگی، اس کے محرکات، اس کا ماحول، معاشرہ،
اور نفسیاتی کیفیات غیر ضروری اور بے معنی ہیں۔ رچرڈس جذباتی احساسات اور مذہبی عقائد
کو بھی ایسے ہی منظاہر پریشانہ اور غیر ضروری رجحانات سمجھتا ہے۔ اس کے علاوہ اس نے زبان
کے برائے حوالہ اور برائے تخلیق جذبہ و رویہ استعمال میں بھی فرق کیا ہے۔ اس کا کہنا تھا
کہ سائنس میں زبان برائے حوالہ استعمال ہوتی ہے اور شعر میں برائے تخلیق جذبہ و رویہ۔
ان تصورات نے تاریخی تنقید کے ان اصولوں کے خلاف بغاوت کا سامان مہیا کیا جن کی
رو سے فن پارہ کی اہمیت اسی وقت تھی جب اسے اس کے خالق کے ماحول، اس کے ذہنی
محرکات و عوامل، سماج اور فن کار کے باہم عمل اور ردعمل کے پس منظر میں رکھ کر دیکھا جائے۔
دوسرے الفاظ میں تاریخی اور نفسیاتی تنقید فن پارے سے زیادہ فن کار اور اسکے ماحول
پر زور دیتی ہے۔ رچرڈس کا یہ کہنا غلط نہیں کہ وہ اس مغربی اصول تنقید کا بانی ہے جسے
بعد میں نئی تنقید NEW CRITISIM یا ہیئتی تنقید STRUCTURAL CRITISIM
کے نام سے پکارا گیا۔ ابتدا رجان کرو رین سم (جو مغرب میں ہیئتی تنقید کے سب سے اہم منکر
تھے) وغیرہ نے اگرچہ رچرڈس سے اختلاف کیا لیکن رچرڈس نے بعد میں ان سے بھی اس
بات کا اقرار کرایا کہ شعر کے معنی سمجھنے کے لئے خارجی معلومات غیر ضروری ہیں ہیئتی تنقید
شعر کو الفاظ پر مبنی سمجھتی ہے اور چونکہ الفاظ تصورات کا پیش خیمہ یا تصورات
کے حامل، یا تصورات کی طرف اشارہ کرنے والے ہوتے ہیں اس لئے الفاظ ہی سب
کچھ ہیں وہی موضوع ہے اور وہی ہیئت ؟

فاروقی رچرڈس کے نظریات کو اردو فن پاروں پر منطبق کرتے ہیں اور
اردو ادبیات کے قاری سے ایک ایسا سوال کرتے ہیں جسکا جواب صرف نفی میں ہے۔

"ہیئتی تنقید کا تقاضا یہ ہے کہ شعر کو محض شعر سمجھ کر پڑھا جائے، تاریخی یا نفسیاتی دستاویز سمجھ کر نہیں کیا آپ شیکسپیئر کا مطالعہ اس لئے کرتے ہیں کہ آپ کو ازمنۂ وسطیٰ کے یورپی تمدن کے بارے میں معلومات حاصل کرنی ہے؟ کیا آپ غالب کو اس لئے پڑھتے ہیں کہ آپ کو مغلیہ سلطنت کے زوال کی پیدا کردہ ناامیدی اور انتشار اور احساس شکست کا مطالعہ کرنا ہے؟ کیا آپ میر کو اس لئے پڑھتے ہیں کہ آپ کو ان کی حیات معاشقہ سے دلچسپی ہے؟ کیا آپ اقبال کو اس لئے پڑھتے ہیں کہ آپکو مذہب اسلام اور قرآن و خدا کے بارے میں کچھ جاننا ہے؟" ظاہر ہے کہ ان سوالوں کا جواب صرف نفی میں ہے۔

فاروقی نے اپنے مضمون "شعر کا ابلاغ" میں اس غلط فہمی کا ازالہ کیا ہے کہ "ترسیل" اور "ابلاغ" ہم معنی ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:-

" ترسیل وہ منزل ہے جب شاعر اپنی آگہی کو پہچانی جانے والی علامات کے ذریعہ کاغذ پر اتارتا ہے یہ پہچانی جانے والی علامات الفاظ ہیں جب شاعر الفاظ کا استعمال کرتا ہے تو وہ ترسیل کرتا ہے نتیجہ چاہے بظاہر مبہم ہو یا واضح لیکن وہ ایسی کوشش کرتا ہے کہ اپنے علم کو دوسروں تک پہنچائے۔ اگر یہ مقصد نہ ہوتا تو وہ ٹھوس لفظ کی بجائے مجرد آوازوں یا پہچانی جانے والی علامات کے بجائے غیر مانوس خطوط کا استعمال کرتا، اظہار سے آگہی تک پہنچتے پہنچتے آگہی کا خاصہ حصہ زخمی ہو جاتا ہے اور شاعر کا علم ادھوری شکل میں کاغذ پر اترتا ہے" (کسی جدید فن پارہ کا ترجمہ کرنا دراصل علم و آگہی کا گلا گھونٹنا ہے....
.... مقالہ نگار)۔

آگے چل کر ابلاغ پہ وہ یوں روشنی ڈالتے ہیں:-

" ابلاغ شعر کی آخری منزل ہے۔ ایک طرح تو ابلاغ وہ عمل ہے جو شعر پڑھنے کے بعد میرے ذہن میں واقع ہوتا ہے۔ جب شعر کو پڑھ کر میں نے ان تجربات و کیفیات کا کسی نہ

کسی حد تک احاطہ کر لیا جنہوں نے اس شعر کو جنم دیا تھا تو مجھے ابلاغ حاصل ہو گیا۔" پھر اور ذرا آگے چل کر وہ اظہار EXPRESSION ترسیل COMMUNICATION اور ابلاغ COMPREHENSION تینوں کی وضاحت کرتے ہیں :۔

"اظہار EXPRESSION وہ منزل ہے جو شاعر کی آگہی کی تجریدی شکل ہے۔ آگہی کی ٹھوس شکل ترسیل یعنی COMMUNICATION ہے اور ترسیل کا نتیجہ شاعر اور قاری کے ذہن میں ابلاغ یا COMPREHENSION کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے، اس طرح شعر کا سفر مجرد سے ٹھوس اور ٹھوس سے پھر مجرد کی جانب ہوتا ہے، ٹھوس الفاظ، مجرد آگہی اور مجرد ابلاغ کی وسطی منزل ہیں لہٰذا سارا معاملہ الفاظ پر منحصر ہے۔ شعر کے ابلاغ کی چھان بین دراصل اس مسئلے کی چھان بین ہے کہ الفاظ قاری پر کس طرح عمل کرتے ہیں، چوں کہ الفاظ نثر اور شعر کے درمیان قدر مشترک ہیں اس لئے سب سے پہلا اور شاید آخری سوال یہ ہے کہ شعر الفاظ کو کس طرح استعمال کرتا ہے .... شاعری اس وقت سب سے زیادہ لطف کی حامل ہوتی ہے جب وہ پوری پوری طرح نہیں بلکہ صرف عمومی طور پر سمجھ میں آتی ہے۔"

فاروقی کے خیال میں معنی محض لغوی معنی نہیں ہوتے بلکہ وہ سب کچھ معنی ہے جو لفظ کی گونج سے پیدا ہوتا ہے، اس لئے شعر الفاظ کے محض سطحی اشاروں کا مجموعہ نہیں ہوتا کولرج بھی لفظ کے معنی سے تمام انسلاکات ASSOCIATION بھی مراد لیتے ہیں جن کا وہ لفظ حامل ہو سکتا ہے۔ نیز کولرج یہ بھی کہتا ہے کہ زبان صرف اشیاء کے ارسال conveyance کے لئے نہیں بلکہ استعمال کرنے والے کے کردار، کیفیت اور ارادوں کے ارسال کے لئے بھی ہوتی ہے۔ میرا خیال ہے لفظ و معنی کا اتنا بڑا انباض، فلسفی اور سائنس داں ہماری اردو زبان میں پیدا نہیں ہوا، اس اعتبار سے شمس الرحمن فاروقی اردو تنقید میں ایک تاریخی مظہر ہیں۔ اس سے قبل کلیم الدین احمد نے یقیناً ہمیں ہماری اردو تنقید کی بے مائیگی کا احساس دلایا اور تنقید میں سائنٹفک زبان استعمال کرنے پر زور دیا، لیکن فاروقی، حالی اور کلیم الدین احمد

شیرازہ

کی فکری و تنقیدی کششش ہیں جس پہ اردو تنقید بجا طور ناز کر سکتی ہے۔ الفاظ کو معنی اور معنی کو الفاظ کے تناظر میں رکھ کر فاروقی سے پہلے کبھی دیکھا نہیں گیا۔ ہمارے نقاد اور شعراء الفاظ و محاورات کے روایتی اور لغوی معنی کی ہڈی چوستے رہے اور آج بھی وہ الفاظ کے لغوی مفاہیم کے حصار سے باہر نہیں جا سکے ہیں۔ الفاظ کی گونج سے جو معنی پیدا ہوتے ہیں اسے کون سنتا ہے یا الفاظ کے دھماکے سے جو CHAIN REACTION پیدا ہوتا ہے اسے کس نے دیکھا ہے۔ فاروقی نے ہمیں پہلی دفعہ الفاظ کی شش جہت میں چھان بین کے لیے متوجہ کیا اور الفاظ کے انسلاکات کے ریشمی ڈوری کے سہارے مفاہیم کے LADY OF THE SHALOK کے شیش محل تک پہنچنے کا گر بتایا اور ہماری سماعت کو الفاظ کے دھماکے اور پھر اس دھماکے سے پیدا ہونے والے CHAIN REACTIONAL گونج کی طرف متوجہ کیا۔

" اگر معنی محض لغوی معنی نہیں ہیں بلکہ وہ سب کچھ معنی ہے جو لفظ کی گونج سے پیدا ہوتا ہے، تو شعر الفاظ کے محض سطحی اشاروں کا مجموعہ نہیں ہو سکتا۔ شعر میں استعمال ہونے والے لفظ کی مثال ایک چھوٹے سے دھماکے کی ہے جس کی بازگشت سے دور دور تک اپنے ہی بہت سے دھماکے ہونے لگتے ہیں۔ اگر مجھے اجازت دی جائے تو میں یہ کہوں گا کہ جسطرح نیو کلیائی امتزاج FUSION کے عمل میں پہلے نیو کلیائی افتراق FISSION بندوق کے گھوڑے کا کام کرتا ہے اور ردعمل کا ایک طویل سلسلہ پیدا کرتا ہے اور بالآخر امتزاج کو راہ دیتا ہے اسی طرح شعری لفظ (یعنی ارسطو کی زبان میں غیر معمولی لفظ) ردعمل کے ایک طویل سلسلے کو راہ دیتا ہے جس میں خود اس لفظ کی لغوی معنویت ضمنی اور ذیلی ہو جاتی ہے اور لفظ مقصد END نہ رہ کر ایک وسیلہ MEANS TO AN END بن جاتا ہے "!

یہی وجہ ہے کہ جدید شعراء کے مفاہیم کی تلاش میں "آگہی دام شنیدن" جس قدر چاہتی ہے بچھاتی تو ہے مگر "مدعا عنقا" ہی رہ جاتا ہے۔ یہاں آکر گویا ترسیل کی ناکامی کا راز مل جاتا ہے۔ ترسیل کو کامیاب بنانے کے لئے نصاب تعلیم میں تبدیلی لانا ہوگی، یونیورسٹیوں

میں آنرز اور ایم اے کے کورس کو کھنگالنا ہوگا، زبان و ادب کے اساتذہ کے تقرری کے مسئلے کو اہمیت دینا ہوگی، ایجوکیشن اور معلمین پہ توجہ دینا ہوگی، نئی شاعری، نئی تنقید، نئی تاریخ، نئی لغتیات، نئی اقتصادیات، نئی ریاضیات سے طلبا کو روشناس کرانا ہوگا، ہم یہ نہیں کہتے کہ غالب، اقبال، ٹیگور، نذر الاسلام، کالی داس، تلسی داس نہ پڑھائے جائیں لیکن ہم یہ ضرور کہیں گے "نئی کلاسکس" کو بھی اس میں داخل ہونا چاہیے۔ اگر ایسا ہوا تو یقیناً نئی نسل، نئی شاعری اور نئے آرٹ کو سمجھنے کے قابل ہو جائیگی۔ اس وقت ہمارے ایم اے کے طلبا، یونیورسٹی کے پروفیسرز اور ادب کے معتبر قارئین، نئی شاعری، نئی تنقید اور نئے ادب پہ جھلاتے ہیں تو یہ فطری عمل ہے، ہم انہیں مطعون نہیں کرتے لیکن ہم ان سے مودبانہ عرض کریں گے کہ

گر نہ بیند بہ روز شپرہ چشم ۔۔۔ چشمۂ آفتاب راچہ گناہ

اور اگر وہ بقول شمس الرحمن فاروقی۔

"دیوار شب" "منجمد بھول" "وقت کی کمان" "تنہا لفظ" "آئینہ تکرار تمنا" جیسی ترکیبوں پہ وہ ہنستے ہیں تو ان کی ہنسی فرزانوں کی وہ خندہ زیر لبی نہیں ہے جس میں شعور جھلکتا ہے بلکہ احمقوں کا قہقہہ ہے جس کا مقصد یہ اعلان کرنا ہوتا ہے کہ ہیں کچھ نہیں سمجھا" ان انٹلکچولس کو دراصل "گریٹ رومن سرکس" یا "اٹیلکچول گارڈن" وغیرہ میں ہونا چاہیے۔ ادب کی روٹی کھانا اور بات ہے اور ادب کا پڑھانا اور ہے ان دونوں میں زمین و آسمان فرق ہے۔

فاروقی شعر کے ابلاغ تک نہ پہنچ سکنے کا سبب یوں بیان کرتے ہیں:۔

"سب سے پہلے تو ہم شاعری کی نظری علامتیت NATURAL SYMBOLISIM سے دوچار ہوتے ہیں۔ اس کے بعد اساطیری علامتیت کا ذکر آتا ہے۔ شعر کے ابلاغ تک نہ پہنچ سکنے کا ایک سب سے بڑا سبب یہ ہے کہ ہم اکثر شعر کی فکری علامتیت سے بھی انکار

کر دیتے ہیں۔ چوں کہ شاعر بالواسطہ زبان کے استعمال پہ مجبور ہے اور ہر ذہن اساطیر کے گہرے پانیوں میں کسی نہ کسی حد تک غرق ہوتا ہے اس لئے زبان کا علامت کی طرف مڑ جانا ناگزیر ہے۔ انسان کو پرند سے تعبیر کرنے والے جتنے الفاظ ہیں طائر روح، قفس عنصری، آشیانہ، صیاد، قفس، چمن، نشیمن، یہ سب فطری علامتیں ہیں جب ہم ان فطری علامتوں کو قبول کر چکے ہیں بلکہ ان کو اب سینے سے لگائے ہوئے ہیں تو دوسری فکری علامتوں سے انکار کرنے کی وجہ سوائے اس کے کچھ نہیں کہ ہم شعر کے مرکزی اور بنیادی تفاعل کی نفی کر رہے ہیں۔ شاخ، سرو اور شمشاد کے تمام استعارے شجر حیات کی فطری علامت سے مستعار ہیں۔ فیض نے اسی علامت کی توسیع کر کے رات کو "درد کا شجر" بنا دیا اگر وہ ہمیں قابل قبول ہے تو اپنے اطراف کی اور تمام علامتیں جو بنیادی طور پر شجر اور طائر سے مستعار ہیں ہمیں قبول کرنا ہی ہوں گی۔ شاعری علامتوں کی تلاش میں رہتی ہے لیکن چوں کہ وہ انسانی لاشعور کی زنجیروں میں گرفتار ہے اس لئے ہزار ملبند کوشش کے باوجود اس کی علامتیں فطری ہی رہیں گی اگر شعر کے اس فطری تقاضے کو سمجھ لیا جائے تو ابلاغ کی مشکل آسان ہو سکتی ہے"۔

"ترسیل کی ناکامی کا المیہ" کے عنوان سے فاروقی نے اردو تنقید کے طالب اور اسکالرز کے لئے بعض بہت ہی اہم سوالات اٹھائے ہیں اور ان کا جواب دیا ہے۔ ان کے خیال میں "ترسیل" ایک اضافی اور محدود عمل ہے اور یہ کہ بولنے اور سننے والے، کاتب اور مکتوب، قاری اور شاعر و ادیب کے درمیان "مشترک نسب نما" COMMON DINOMITER اگر موجود نہ ہوں تو ترسیل کا ناکام ہونا ضروری ہے" مشترک نسب نما" کے فقدان اور ترسیل کی ناکامی کو واضح کرنے کے لئے انہوں نے چسٹرٹن کے افسانے کا حوالہ پیش کیا ہے۔ ایک شخص اپنے گھر میں مقتول پایا جاتا ہے، پولیس کی تحقیقات پر بار بار یہی جواب ملتا ہے کہ مقتول کے کمرے میں دن بھر کوئی نہیں گیا۔ عمارت کا چوکیدار، سامنے کی دوکان والے سب بہ اصرار یہی بیان دیتے ہیں کہ مقتول دن بھر اکیلا رہا لیکن اگر وہ دن بھر اکیلا رہا تو اس کا قتل

کسی آسمانی ایجنسی کے ذریعہ ہوا۔ پولس انسپکٹر ہر شخص سے بار بار سوال کرتا ہے "مقتول سے ملنے کون کون آیا تھا؟" "مقتول کے یہاں کون کون آیا تھا"؟ ہر بار جواب ملتا ہے "کوئی نہیں" آخر کار فادر براؤن آنے والوں کو الگ الگ طبقوں میں بانٹ کر پوچھتا ہے "کوئی دوست آیا تھا؟" — نہیں، "کوئی ملازم آیا تھا"؟ — نہیں۔ "پوسٹ مین؟ — ہاں! اسطرح پوسٹ مین پر قتل ثابت ہوجاتا ہے۔ فاروقی دراصل اس واقعہ سے یہ نتیجہ نکالنا چاہتے ہیں کہ جب ہم یہ سوال کرتے ہیں کہ، کوئی ملنے آیا تھا؟ تو دراصل ملاقات کرنے کی غرض سے یا کسی ضرورت کے تحت آنے والوں کی طرف آدمی کا دھیان چلا جاتا ہے اور ہمارا ذہن ڈاکیہ، بھنگی، سبزی والے کی طرف نہیں جاتا جو ازخود اپنی ڈیوٹی یا ضرورت کے تحت آتے ہیں۔ ناکامی ترسیل کی مزید وضاحت کے لئے وہ شیلی کی نظم EPIPSSYCHIDION کے اشتہار (دیباچے) کی عبارت پیش کرتے ہیں جس میں اس نے "مشترک نسب نما" کی غیر موجودگی کی طرف اشارہ کیا ہے :-

"دینتے کی VITA NOURA کی طرح میری یہ نظم بھی قارئین کے ایک طبقے کے لئے قابل فہم ہے چاہے وہ ان حالات و واقعات کے احوال واقعی سے واقف نہ ہوں جنکا اس نظم میں ذکر کیا گیا ہے ہاں ایک طبقہ ضرور ایسا ہے جن کے لئے یہ نظم ہمیشہ ہمیشہ ناقابل فہم رہے گی، کیوں کہ اس میں متذکرہ تصورات کو دیکھنے اور سمجھنے کے لئے (میرے اور ان کے درمیان) کوئی مشترکہ قدر نہیں ہے"۔

فاروقی کہتے ہیں ترسیل کا جذبہ شاعری کا محرک ہے لیکن ترسیل کبھی مکمل ابلاغ کو جنم نہیں دیتی ہے اس لئے اگر آپ مکمل ابلاغ کو سو اکائیاں فرض کریں تو کامیابی کی سطح اسّی یا نوّے سے زیادہ اوپر نہیں جاتی۔ ایسا دراصل یوں ہوتا ہے کہ شعر کی زبان کی ترکیب وضع اور نشیبی بالکل مختلف اور (اکثر) عام زبان کے مقابلے میں بے رحمی سے توڑی پھوڑی ہوئی، کھینچی تانی ہوئی اور نامانوس ہوتی ہے۔ پھر ریڈیو سیلون کے اشتہاروں اور فلمی گانوں

اور ریڈیائی تقریروں پر پلی ہوئی زبان اور اس زبان میں پالی پوسی ہوئی نسل شاعرانہ زبان میں گفتگو نہیں کر سکتی، شعر کی زبان دراصل ٹیکنکی زبان ہوتی ہے اس لئے یہ زبان صرف وہی لوگ سمجھ سکتے ہیں جو اس ٹیکنیکل زبان سے واقف ہوں پھر وہ والیری کا حوالہ دیتے ہیں:۔

"بچپن میں حاصل کی ہوئی زبان جو بچہ کو ورثہ میں ملتی ہے اپنی اعدادی اور اشتراکی نوعیت کی وجہ سے فکر و خیال کے ان رنگوں اور پہلوؤں کو ادا کرنے سے قاصر ہے جو عملی زندگی سے الگ اور دور ہیں ایسی زبان روزمرہ زندگی کے مقاصد کے علاوہ اور کسی زیادہ باریک، نپے تلے، اور عمیق مقصد کے لئے بہت ہی کم حد تک کام آ سکتی ہے یہی وجہ ہے کہ ٹیکنیکی زبانیں وجود میں آتی ہیں اور ادبی زبان ان میں سے ایک ہے" فاروقی نے پہلی دفعہ ہمیں یہ نکتہ سمجھایا کہ محاوراتی زبان سے انحراف کے معنی یہ ہیں کہ زبان ترقی کی سمت پرواز کر رہی ہے اور یہ کہ نیا استعارہ زبان کی توڑ پھوڑ کا کام کرتا ہے (اور اس طرح قدیم عوامی و محاوراتی زبان ٹوٹتی رہتی ہے اور ایک نئی استعاراتی و علامتی زبان وجود میں آتی رہتی ہے ــــ راقم الحروف)

فاروقی کا یہ نتیجہ برآمد کرنا بہت مناسب ہے کہ:۔

"ہر عہد کا نیا شاعر اپنے ہم عصروں کی نگاہ میں ناقابل فہم، الجھا ہوا، مشکل اور مبہم ہوتا ہے جبکہ اس کے فوراً بعد آنے والی نسل اسے بخوبی سمجھ لیتی ہے اور اس کے کلام پر سر دھنتی ہے، ایسا کیوں ہوتا ہے یہ شعر کی تاریخ کا بڑا مسئلہ ہے، غالب، اقبال کو ترقی پسند تحریک، راشد، میراجی کو نئی شاعری کے عہد میں مشکل اور مبہم کہا گیا لیکن اقبال کی نسل نے غالب کو مبہم اور لایعنی نہیں کہا، ہم سب میراجی کے حلقہ بگوش نہ ہوں مگر ہمیں ان کی شاعری بہت مشکل نظر نہیں آتی" اسی لئے فاروقی کے خیال میں نئی شاعری کی تنقید بہت ہی مشکل ہے کیوں کہ "نئی شاعری کی تنقید اس تعمیمی اور فارمولا زبان میں نہیں ہو سکتی جو تھوڑے بہت تغیر کے ساتھ ہر شاعر پہ چسپاں ہو سکتی ہو" اسی ضمن میں فاروقی نئی شاعری کی وضاحت کرتے ہیں، ان کے خیال میں نئی اور پرانی شاعری کے درمیان دراصل رویہ کا فرق ہے:۔

"اگر نئی شاعری کے عناصر اربعہ گنائے جائیں تو نئی اور پرانی شاعری میں زیادہ فرق نظر نہ آئے گا کیوں کہ ہیں دونوں شاعری ہی، کچھ ایسے بنیادی لہجے اور موضوعات ضرور ڈھونڈ نکالے جاسکتے ہیں جو نئی شاعری نے ہمیں دیئے ہیں مگر یہی بات ہر دور کی شاعری کے بارے میں کہی جاسکتی ہے۔ اصل میں بنیادی حیثیت سے نئی اور پرانی شاعری کا فرق رویہ کا فرق ہے"۔ ان کے خیال میں نئی شاعری کا ایک DOMINENT ATTITUDE یہ ہے کہ نئی شاعری پیغمبری کا جزو نہیں رہ گئی ہے۔ ہر چند پیغمبری میں عالی دماغ اور ملہم ہونے کا تصور بھی پنہاں ہے لیکن ان کے خیال میں "بنیادی نکتہ یہ ہے کہ پیغمبر عمل اور خاص کر طبعی عمل PHYSICAL ACTION کی تلقین کرتا ہے"۔ ان کے خیال میں اردو میں ترقی پسند تحریک کے مقبول ہونے کا راز بھی یہی تھا کہ ترقی پسند تحریک کے بنیادی اصول اور اردو شاعری کی روایت دونوں میں "اٹھو مری دنیا کے غریبوں کو جگادو" کا نظریہ جاری وساری تھا، نئی شاعری چونکہ شعر کو ایک ذاتی عمل مانتی ہے اس لئے طبعی عمل کی تلقین کی نفی کرتی ہے، ان کے خیال میں نئی شاعری کی مخالفت کی سب سے بڑی وجہ یہ نہیں ہے کہ یہ شاعری مشکل یا ذرا الٹی سیدھی معلوم ہوتی ہے بلکہ مخالفت کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ یہ شاعری کوئی پیغام عمل دینے کا دعویٰ نہیں کرتی، پیغام عمل دیا تو غالب ومیر اور انیس وآتش نے بھی نہیں تھا لیکن وہ اپنی شاعری کو "نوائے سروش" کہہ کر اسے کسی نہ کسی طرح پیغمبری کی سرحدوں کے اندر لے ہی آتے تھے" (گویا نئی شاعری میں نظریہ نہیں ہے، مقصدیت مفقود ہے، نئی شاعری دل سے زیادہ ذہن کو متاثر کرتی ہے، ایسا نہیں ہے کہ نئی شاعری میں جذباتیت نہیں ہے بلکہ نئی شاعری میں تعقل آمیز جذباتیت ہے ۔۔۔ راقم الحروف)

فاروقی نئی شاعری کے بہت بڑے نباض ہیں ان کا یہ فرمانا بہت درست ہے کہ "نئی اور پرانی شاعری کا فرق رویہ کا فرق ہے"۔ فاروقی کا یہ خیال بھی درست ہے کہ "پیکر" علامت اور استعارہ کے بغیر نئی شاعری کی تخلیق ممکن نہیں" "نئی زندگی کی پیچیدگی،

شیرازہ

لطافت SUBTLITY اور اینٹی سائیکلونک قسم کے جذبات کی عکاسی ادب کی "ٹیکنیکل زبان" ہی میں ممکن ہے عام شہری (CIVIL) زبان میں نہیں۔ نئی زندگی سے متعلق شاعر کے ذہنی ATTITUDE کا رقص نئی شاعری میں آپ دیکھ سکتے ہیں پوری زندگی کا STRUCTURE نہیں دیکھ سکتے۔ رچرڈس نے علامت کو رویہ کا رقص DANCING-OF AN ATTITUDE کہا ہے، فاروقی علامت کو نئی شاعری کی زبان قرار دیتے ہیں۔ جب الفاظ کا ٹھوس ادراکی پیکر (شیئیت) رویے کے رقص میں تحلیل ہو جائے یعنی تخصیص کا برف تعمیم کے گلاس میں گھل جائے تو اس لسانی کیفیت کو علامت کا نام دیا جاتا ہے علامتیں الفاظ نہیں ہیں وہ "نا الفاظ" ہیں۔ الفاظ "شیئیت" کے متقاضی ہوتے ہیں جبکہ علامتیں منصور فکری لہریں ہوتی ہیں، مرئی صورتیں نہیں، اسی لئے علامتی شاعری کی تشریح ممکن نہیں، یہ صرف محسوس کیجا سکتی ہے کیونکہ تشریح کی خاطر علامت کے اعلیٰ مقام سے الفاظ کی سیڑھیوں تک نیچے آنا پڑے گا اور علامتوں کے کبوتروں کو پکڑ پکڑ کر پھر اسے الفاظ کے تنگ و تاریک ڈربوں میں بند کرنا پڑے گا اور علامتی شاعری کی تشریح کی کوشش سے زیادہ مضحکہ خیز عمل غالباً کوئی عمل نہ ہو گا۔ میرا خیال یہ ہے کہ رچرڈس، افتخار جالب اور شمس الرحمن فاروقی کے خیالات و فلسفے صاف ہیں لیکن جابر علی سید (اپنے مقالے، لسانی تشکیلات، مطبوعہ شب خون (جنوری : فروری) میں خود تضادی SELF - CONTRADICTION میں مبتلا ہو کر رہ گئے ہیں۔ جابر علی سید فرماتے ہیں :—

"رچرڈس نے علامت کو "رویے کا رقص" DANCING OF AN ATTITUDE کہا ہے، جو اس کی دل کشی کو واضح کرتا ہے، اس صورت میں مضمون نگار (افتخار جالب) کی یہ بات CONTRADICT ہو جاتی ہے کہ "الفاظ کو اشیاء کا درجہ حاصل ہونا چاہئے" دوسرے لفظوں میں انہیں "شیئیت" حاصل ہونی چاہئے، شیئیت استعارے کی تخفیف

ہے، کیوں کہ یہ تعیّن کا نام ہے پھیلاؤ اور وسعت کا نہیں۔ شئیت غالباً THINGNESS کا ترجمہ ہے اور شئیت CONCRETNESS کی طرف اشارہ کرتی ہے" اب افتخار جالب کا یہ اقتباس ملاحظہ کیجئے :-

"گلاب کا پھول جو بطور شئی وجود رکھتا ہے، انسانی مشاہدہ اس ایک شئی کو کہ گلاب کا پھول ہے، جو اس کی منتخب کی ہوئی تفاصیل سے صفات کا کلی دائرہ کھینچ کر دیگر اشیاء سے ممیز کرتا ہے، یہ ایک ممیز شئی کہ گلاب کا پھول ہے، خوشبو، رنگ، ذائقے، لمس اور وزن کی تجربشدہ خاصیتوں سے افادی اور غیر افادی تقاضوں کے تحت کام میں آتا ہے، گلدستہ، سہرا، ہار وغیرہ اس ایک شئی کا کہ گلاب کا پھول ہے بہ طور شئے استعمال ہے، اکیلا پھول، ایک دوسرے سے بندھے ہوئے پھول، اوپر نیچے دبے ہوئے پھول اس ایک شئی کہ گلاب کا پھول ہے محض ترتیب کے کرشمے ہیں۔ وہ ایک شئی کہ گلاب کا پھول ہے من و عن اپنی "شئیت" سمیت موجود ہے لیکن ترتیب کے اختلاف میں اس سے گلدستے، سہرے، اور ہار کے سلسلے میں یکہ و تنہا "شئیت" کے علاوہ ایک مخالف ترتیبی اجتماعی شئیت بھی دی ہے۔ وہ ایک شئی کہ گلاب کا پھول ہے اپنے سے بڑی اکائی صحن چمن کی یاد دلاتا ہے، پرندے، پودے، ہوا، شبنم، چاندنی اور دھوپ سے اس کی نسبتیں ابھرنے لگتی ہیں، شئیت کے رشتے ارد گرد سے استوار ہونے لگتے ہیں، جب کسی کو گلاب کا پھول دیکھ کر اپنا محبوب نظر آنے لگتا ہے تو "شدیت" کا امین گلاب کا پھول اپنی "شئیت" کھو کر علامت بن جاتا ہے" افتخار جالب کے اس اقتباس سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ الفاظ اسی وقت تک الفاظ کہے جائیں گے جب تک الفاظ کی "شئیت" موجود ہے لیکن جوں ہی الفاظ اپنی "شئیت" کھو کر علامت میں تحلیل ہو جاتے ہیں وہ الفاظ ہی کہاں رہ جاتے ہیں، ہاں یہ المیہ ضرور ہے کہ ہم الفاظ (پریسپشن) اور علامات (کنسپشن) دونوں کو الفاظ کی فہرست میں اس لئے رکھتے کہ دونوں حروف کا مجموعہ ہیں

اور ملفوظ ہیں۔ ورنہ الفاظ ظاہری ٹھوس پیکر کے لئے استعمال ہوتے ہیں اور علامت مجرد عقلی تصورات کے لئے۔ رچرڈس اور انتخاب عالب دونوں الفاظ کی ثنویت کے قائل ہیں اور دونوں علامات و استعارات کو "رقص رویہ" سمجھتے ہیں، ان دونوں کے یہاں کوئی تضاد نہیں ہے البتہ یہ ضرور ہے کہ "لسانی تشکیلات" میں بظاہر تضاد اور پیچیدگی ہے اور غالباً ماخذ کے دیباچے پہ ریویو کرتے ہوئے شمس الرحمٰن فاروقی نے اسی لئے انہیں مشورہ دیا ہے کہ وہ "اپنی نثر میں غیر ضروری پیچیدگی اور اپنی نظم میں غیر ضروری یکسانیت سے گریز کریں"۔

یوں تو اردو میں "پیروی مغربی" کی تاریخ بہت پرانی ہے لیکن اردو کے نقادوں میں حالی کے بعد آل احمد سرور، احتشام حسین، کلیم الدین احمد اور شمس الرحمٰن فاروقی ایسے نقاد ہیں جو بیک وقت یورپی زبان و ادب کے واقف کار بھی ہیں اور ہندستانی تہذیب اور زبان و ادب کے بہت بڑے عالم بھی، ان بزرگوں نے مغربی مطالعات کو بہت خوبی کے ساتھ اردو میں منتقل کیا ہے۔ فاروقی نے اپنے عالمانہ مضمون "مغرب میں جدیدیت کی روایت" میں بڑی دقت پسندی کے ساتھ یورپی ادب میں جدیدیت کی تلاش و جستجو کی ہے۔ ایلیٹ کے خیال میں مغرب میں جدیدیت سترہویں صدی سے شروع ہوئی کیوں کہ یہیں سے ادب کے اقدار، رویہ، اسلوب و لہجے اور زبان میں ایک واضح تبدیلی رونما ہوتی ہے اور انحراف و تنسیخ واضح تر ہو جاتی ہے اور ادب کے موضوعات میں بھی تغیر رونما ہو جاتا ہے۔ ایلیٹ کا مشہور تنقیدی نظریہ فقدان توازن DISSOCIATIN OF SENSIBILITY ادب میں اسی انحراف و تنسیخ کی تشریح ہے۔

"سترہویں صدی کے شعرا کے پاس ہوش مندی اور احساس کے ایسے ذرائع موجود تھے جن کے ذریعے وہ کسی بھی قسم کے تجربہ کو گھونٹ سکتے اور ہضم کر سکتے،

وہ مصنوعی، سادہ، مشکل یا حیرت خیز تھے بالکل اسی طرح جس طرح ان کے پیش رو (بیک وقت اظہار کے ان تمام طریقوں پر قادر) تھے، سترہویں صدی میں ہوش مندی کے انقطاع کا ایک سلسلہ شروع ہوا جس کی ہم کبھی بھی اصلاح نہ کر پائے ۔"

فاروقی کا خیال ہے کہ یہ اختلاف، تنسیخ اور انحراف سترہویں صدی سے شروع ضرور ہوا لیکن یہ واضح تر ۱۸ ادیں صدی میں ہوا "۱۸ ادیں صدی کے وسط میں یورپ کا زراعتی سماج آخری بار ہچکی لیکر خاموش ہوگیا، اس کی جگہ تیزی سے ایک مشینی سماج نے لینی شروع کردی جس کے اقدار کی اساس حسن و خوبی اور علم و فن پر نہیں بلکہ کارآمدگی، مادی آسائشوں میں اضافہ اور توسیع پر تھی اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ شاعر و ادیب جو اب تک حسن و خوبی اور علم و فن کی بنا پر معاشرے کے معزز افراد اور اہم اشخاص تھے اچانک بے گھر ہوگئے، اب ان کو یہ احساس ہونے لگا کہ وہ دوسروں سے مختلف ہیں، میری نظر میں جدید ادب کی ابتدار یہاں سے ہوتی ہے اور ہوش مندی کا آخری انقطاع یہیں سے ہوتا ہے ۔"

انقطاع ہوش مندی کے سلسلے میں ایلیٹ سے فاروقی کا اختلاف محض اختلاف برائے اختلاف ہے، پھر فاروقی اور ایلیٹ دونوں دو سمتوں میں جاتے نظر آتے ہیں۔ ایلیٹ کہتے ہیں کہ سترہویں صدی کے میٹافزیکل شعرار میں تعقل اور جذبہ کا ایک بھرپور توازن تھا، لیکن بعد میں آنے والے شعراء کے یہاں "خیال کی حسی گرفت" ڈھیلی پڑتی گئی، جذبہ اور تعقل کے عناصر غیر متوازن ہوتے گئے اور نتیجتاً شاعری خالص میکانیکل ہوتی گئی۔ لیکن فاروقی اس کی تشریح یوں کرتے ہیں کہ مشینی دور کے نتیجے میں شعرار اور اشراف میں ایک طرح کی خلیج حائل ہوتی گئی، علم پہ دولت کو فوقیت حاصل ہوتی گئی اور شعرار نے سماج میں اپنے آپکو تنہا محسوس کرنا شروع کردیا۔ ایلیٹ کا ٹرم تنقیدی ہے اسے فاروقی نے سماجی پس منظر کی چادر اڑھانے کی کوشش کی ہے دراصل ایلیٹ کا ٹرم بہت پر فریب ہے۔ فاروقی نے DISSOCIA TIONOF SOUSIBILITY کا ترجمہ "انقطاع ہوش مندی" کیا ہے۔ اسی طرح محمد حنیف اپنے مقالے "ایک دوسری اصطلاح" (مطبوعہ شب خون جنوری ۱۹۷۰ء) میں مولوی عبدالحق کی ڈکشنری سے

شیرازہ

DISSOCIATION کے معنی "علیحدگی" اور SENSIBILITY کے معنی "ادراک" نکال کر ایلیٹ کے اس ٹرم کو "علیحدگی ادراک" کہا ہے لیکن فاروقی اور محمد حنیف دونوں کے ترجموں سے مجھے اختلاف ہے۔ البتہ محمد حنیف نے اصطلاح کی جو تشریح کی ہے وہ بہت صحیح ہے۔ میرے خیال میں اصطلاحات کے ترجمے کے وقت الفاظ سے زیادہ اس مفہوم کو ذہن میں رکھنا چاہیئے جو واضع اصطلاح کے ذہن میں تھا اور اس مفہوم کے لئے ڈکشنری سے نہیں اپنے ذہن خلاق سے الفاظ نکال کر اسے عطا کرنا چاہیئے۔ میں اس ٹرم کو "فقدان توازن" کہنا زیادہ پسند کرتا ہوں کیونکہ SENSIBILITY انگریزی کا ایک ایسا لفظ ہے جسے ایلیٹ نے انسان کی "عقلی و جذبی قوت و عرفان کی اکائی" کے لئے استعمال کیا ہے جبکہ فاروقی اور محمد حنیف کے الفاظ سے ایلیٹ کی اصطلاح کا مدعا پورا نہیں ہوتا کیوں کہ میرے خیال میں عربی و فارسی میں ایسا کوئی لفظ نہیں ہے جو "عقل و جذبہ کی اکائی" کے لئے بولا جا سکے، ایسی صورت میں الفاظ کے ترجمے ہماری مدد نہیں کر سکتے۔

"ادب پر چند مبتدیانہ باتیں" کے زیر عنوان فاروقی نے چند بنیادی مباحث اٹھائے ہیں اور اپنے نقطہ نظر کے مطابق ان کا جواب بھی دیا ہے مثلاً:-

۱۔ ادب کا موضوع کیا ہونا چاہیئے یا کیا ہوتا ہے۔

۲۔ کون سی ہیئتیں یا ظاہری شکل و صورت ایسی ہے جسے ادب کی ہیئت یا ادبی ہیئت کہہ سکتے ہیں۔

۳۔ ادب کا مقصد کیا ہے۔

۴۔ انسان کو ادب کی ضرورت کیوں ہوتی ہے۔

فاروقی نے اس مبحث کے آغاز میں یہ دعویٰ کیا ہے کہ جہاں تک ممکن ہوگا وہ "ہونا چاہیئے" سے گریز کریں گے کیونکہ ان کے خیال میں کسی کے کہنے سے ادب کے اندار متعین نہیں ہوتے جس طرح نیوٹن کے کہنے سے کشش اضافی کے قانون متعین نہیں ہوئے

تھے وہ ساری کائنات میں جاری وساری تھے نیوٹن نے ان کو صرف پرکھا اور پہچانا تھا۔

فاروقی کا یہ بھی خیال ہے کہ ادب کا موضوع کل زندگی نہیں ہے بلکہ زندگی کا ایک ننھا سا ٹکڑا ہے جس کو ادیب اپنی شخصیت کی رنگکارنگی، مزاج کی بلندی اور تخیل کی تیزی سے ایک نئی زندگی اور ایک نیا حسن بخش دیتا ہے، ضروری نہیں کہ یہ زندگی انفرادی ہو یا اجتماعی خیالی ہو یا واقعی بس اسے زندہ اور متحرک ہونا چاہیئے، نہ زندگی کا ہر پہلو ادب ہوتا ہے اور نہ ادب کا ہر پہلو زندگی، شہد کی مکھیوں کے عادات وخواص اور ان کی حرکتیں زندگی کا ایک جزو ہیں لیکن وہ ادب کا موضوع نہیں بن سکتیں جب تک کہ ادیب ان کو اپنے تخیل کے زور سے ایک تمثیلی کیفیت نہ بخش دے۔ آگے چل کر فاروقی کہتے ہیں :۔

"یہ بات قابل غور ہے کہ زندگی بذات خود اتنی بامعنی اور اس کا تاثر خود اتنا شدید نہیں ہوتا کہ وہ ساری کی ساری ادب کا موضوع بن سکے۔ ادبی انتخابات بھی بڑی چیز ہے لیکن اس کے علاوہ ادیب اپنے تخیل میں زندگی کو اس ساحرانہ عمل سے گذارتا ہے جس کو تجدید SUBLIMATION یا تشدید INTENSIFICATION کہہ سکتے ہیں اس تجدید وتشدید کے بغیر زندگی کا کچا مسالہ ادب میں کام نہیں آسکتا۔"

ادبی ہیئت سے متعلق فاروقی نے ادب کی بے شمار اصناف کو صرف دو قسموں میں بند کر دیا ہے ان کے خیال میں ادب کی صرف دو بنیادی ہیئتیں ہیں نظم اور نثر، پھر فاروقی نے دونوں کی تعریفیں کی ہیں، دونوں کے خطوط متعین کئے ہیں، دونوں کے امتیازی اسلوب کی نشاندہی کی ہے، نثر ونظم کی قدیم تعریفات کو غیر جامع اور غیر مانع قرار دیتے ہوئے ان کے نقائص بیان کئے ہیں اور جدید ترین تعریفات کی کسوٹی پہ ان کو کسنے کی کوشش کی ہے مثلاً :۔

"میرے خیال میں نظم میں وزن کا باقاعدہ ڈھانچہ اور آہنگ ہونا ضروری ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ نظم گائی جاسکے لیکن یہ ضروری ہے کہ باآواز بلند پڑھی جاسکے اور جب پڑھی جائے تو اس میں الفاظ کا اتار چڑھاؤ ممکن ہو اور یہ ممکن ہو کہ جب وہ اونچی آواز میں پڑھی جائے تو الفاظ

ایک خاص طرح کی انوکھی وقعت اختیار کرلیں یعنی اپنے ظاہری معنی سے زیادہ معنی دینے لگیں اور محض اپنی موسیقی ہی کے ذریعہ بامعنی اور اشارۃً بھرپور بن جائیں اچھی نثر بولی جاسکتی ہے، اچھی نظم پڑھی جاسکتی ہے اگر نظم گائی جاسکے تو اور بھی بہتر ہے، لیکن بہرصورت اس کے لہجہ میں وہ دقار ہو جو الفاظ کو ان کی سطح سے بلند کردیتا ہے اور یہ وقار یا آہنگ کی ازخود زنگی یا معنویت اوپر سے نظم پر مسلط نہ کی جائے بلکہ خود نظم سے پیدا ہو ....

.... نظم کی سب سے بڑی پہچان اس کی زبان ہوتی ہے اس سے میری مراد یہ نہیں کہ نظم یا شعر کے الفاظ کچھ اور ہوتے ہیں اور نثر کے کچھ اور ....

.... نظم کی زبان سے میری مراد استعارہ، علامت اور پیکر کی زبان ہے یہ وہ تین اوزار ہیں جن کا آزادانہ استعمال نثر کو روا نہیں بلکہ نثر نگار ان کا استعمال جتنا کم کرے اتنا ہی اچھا ہے اگرچہ اس حدبندی سے افسانہ اور ناول آزاد ہیں لیکن یہاں بھی استعارہ کم سے کم استعمال ہو تو اچھا ہے"

ادب کا مقصد فاروقی صرف "اظہار" بتاتے ہیں :-

" ادیب اپنے ذہن میں دوڑتی ہوئی بجلی کی لہروں کی چمک اور چبھن سے بےچین ہو کر ان کو ظاہر کر دینے پر مجبور ہوتا ہے، تجربات اور محسوسات جو ذہن میں واضح یا غیر واضح طریقے سے ہر وقت مرتب ہوتے رہتے ہیں اور جو آہستہ آہستہ تخیل اور نغمہ کی آنچ میں پکتے رہتے ہیں کسی نہ کسی وقت باہر امنڈ آنے کے لئے بےقرار ہو اٹھتے ہیں، ادب کا پہلا مقصد "اظہار" ہے ادیب سب سے پہلے خود سے گفتگو کرتا ہے پھر کسی اور سے"

EXPLANATION فاروقی نے درد کی شاعری اور ان کے مزاج و ماحول کا ایک نیا دیا، ان کے خیال میں درد شاعر تھے یہ اور بات ہے کہ وہ اپنی عملی زندگی میں صوفی بھی رہے ہوں جذب و مستی جو فنا فی اللّٰھی اور تصوف کی جان ہے ان کے یہاں کم ہے وہ "مست حال" کم ہیں اور "مست قال" زیادہ، فاروقی کے خیال میں ان کی شاعری اور تغزل کا ڈانڈا غالب سے ملتا

ہے نہ کہ میر و آتش سے۔

" درد کی شاعری کی بنیادی خصوصیت تصوف کا وجد و جذبہ و حال نہیں بلکہ تفکر کا تصور و تعقل ہے ان کے یہاں یاس کی طرف میر کا سا جذباتی سیلان نہیں بلکہ غالب کی طرح کا فکری جھکاؤ ملتا ہے، ان کے کلام کا حاوی محاورہ یاس و تفکر ہے اس لئے فاروقی کے خیال میں درد کا کلام غالب کے کلام کا اولین نقشہ ہے" میری رائے یہ ہے کہ اردو کے قارئین کو ان کا یہ زاویہ نگاہ تسلیم کر لینا چاہیئے۔

" ضروری ہے کہ جب ہم اردو شعراء کی جگہیں متعین کریں تو درد کو غالب اور اقبال کے ضمن میں رکھیں میر اور آتش کے ساتھ نہیں اس لئے کہ دونوں INTELLECTUAL ROMANTICISM کے شاعر ہیں اور دونوں کے یہاں فکری یاس اور تصوف کی مابعد الطبیعاتی کرید اور تجسس ملتا ہے" درد کی شاعری، شخصیت اور فن کا یہ مطالعہ بہت ہی اہم ہے اس انداز سے درد کی شاعری پر اس سے قبل کسی نے نگاہ نہیں کی تھی، ان کی زندگی اور زندگی کے مشاغل کی ایک دبیز چادر جو ان کے فن پر پڑی ہوئی تھی اسے فاروقی نے ہٹا دیا ہے۔

" ہندوستان میں نئی غزل " کے عنوان سے انہوں نے اردو کی پوری غزلیہ شاعری کا مطالعہ کیا ہے ان کے خیال میں اردو غزل کے دو بڑے اسلوب رہے ہیں۔

۱۔ لفظی توازن اور الفاظ کی جامد منطق کا اسلوب۔

۲۔ معنوی توسیع اور الفاظ کی جدلیاتی منطق کا اسلوب۔

پہلا اسلوب الفاظ کو ان کی اکہری سطح پر برتنے کا نام ہے، اس میں تشبیہہ، استعارہ، صنعت کی کارفرمائی ہوتی ہے مگر تجریدی سطح پر یعنی تشبیہیں اور استعارے ٹھوس پیکر کو جنم نہ دیتے ہیں بلکہ شعر کی فضا میں غیر قطعی طور پر معلق رہتے ہیں۔ دوسرا اسلوب الفاظ کو کئی سطحوں پر برتنے کا نام ہے اس میں تشبیہہ، استعارہ، صنعت فی نفسہٖ کچھ نہیں ہوتے بلکہ ان سے معنی کی توسیع اور ٹھوس پیکر کی تخلیق کا کام لیا جاتا ہے، پہلا اسلوب سودا کا ہے اور

دوسرا اسلوب میر کا

سوداؔ : دنیا تمام گردش افلاک سے بنی — ماٹی ہزار رنگ کی اس چاک سے بنی

میرؔ : لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام — آفاق کی اس کارگہ شیشہ گری میں

فاروقی ذاتی طور پر میر کے اسلوب کے قائل ہیں کیوں کہ ان کے خیال میں اردو کے عظیم غزل گو اسی اسلوب نے پیدا کیے مثلاً دردؔ۔ غالبؔ، اقبالؔ لیکن ان کے خیال میں اردو پر سوداؔ کا اسلوب غالب رہا، سوداؔ کا یہ اثر مومن کی توسط سے دو رنگوں میں تقسیم ہو کر ساری اردو غزل پر چھا گیا ایک کی تان حسرتؔ پہ ٹوٹی اور دوسرا رنگ یگانہؔ فانیؔ اور جگر میں جذب ہو گیا، فاروقی کو شکایت ہے کہ اردو تنقید نے حسرتؔ کو اردو غزل کے احیا کا امام ٹھہرایا محض اس لیے کہ انہوں نے مومنؔ کے توسط سے سوداؔ کے اسلوب کو زندگی عطا کی تھی وہ دور آخر کے ممتاز متغزلین یگانہؔ، فانیؔ اور جگرؔ کو حسرت موہانی پہ ترجیح دیتے ہیں)۔ ان کے خیال میں اقبال نے نظموں کے مقابلے میں غزلوں پہ کم توجہ دی، نیز وہ غزل کو سستی جذباتیت، سطحی منطق اور الفاظ کے اکھرے استعمال کے دلدل سے نکالنے میں کامیاب نہ ہو سکے در اصل یہ کام کسی ایک شخص کا تھا بھی نہیں البتہ انہوں نے چند اچھی غزلیں بھی کہیں، ترقی پسند گروپ میں مجازؔ، جذبیؔ، ساحرؔ، مجروحؔ، سردارؔ، مخدومؔ کی غزلیں سودا کے اسلوب ہی کو تقویت دیتی ہیں، فراق نے اپنی شاعری کے آخری حدود میں آکر شعوری اور غیر شعوری کوشش کے بعد میرؔ کے اسلوب کی طرف قدم بڑھایا، ہندوستان میں نئی غزل کی بنیاد یگانہؔ، شادؔ اور فراقؔ سے پڑتی ہے لیکن اس فہرست میں یگانہؔ کی بڑی اہمیت ہے یگانہ ہی در اصل نئی غزل کے نقطہ آغاز اور سنگ میل ہیں نئی غزل میں طنز اور غیر جذباتیت یگانہ کی دین ہے اور بے تکلف طنزیہ گفتگو کا لہجہ شادؔ کی دین ہے۔ یگانہ جدید اینٹی غزل کی بھی بنیاد ہیں جس کی توسیع شاد عارفی سے ہوتی ہے۔ فاروقی یگانہ کو نئی غزل کا نقطہ آغاز بھی مانتے ہیں اور ان کا خیال یہ بھی ہے کہ اردو غزل پہ یگانہؔ کا مثبت اثر کم پڑا ہے اور منفی زیادہ اس لیے کہ انہوں نے

انحراف، اخراج اور تنسیخ کی راہیں بنائیں میرے خیال میں یہ فاروقی کے بیان کا

۱۷ .. نہیں ہے بلکہ یہ ان کا نفسیاتی COMPLEX ہے، دراصل وہ نئی

غزل کو میر کے اسلوب سے منسلک کرنا چاہتے ہیں اور نئی غزل کی تخلیق کا سہرا میر کے سر باندھنا

چاہتے ہیں :-

" نئی غزل بنیادی حیثیت سے میر کے اسلوب کا نمائندہ ہے" لیکن آگے چل کر وہ فرماتے ہیں کہ ہمارے عہد میں غزل کے لئے ضروری ہے کہ سودا کا عقلی اسلوب ترک کر کے میر کا وجدانی اسلوب اختیار کرے، لیکن وہ میر کے اسلوب میں درد، غالب اور اقبال کو شامل سمجھتے ہیں اردو غزل کے طالب کو حیرت ہوگی کہ سودا کا "عقلی اسلوب" ترک کر کے میر کے "وجدانی اسلوب" کو اختیار کرنے کے کیا معنی ہوں گے جب کہ میر کے اسلوب میں غالب بھی شامل ہیں۔ کیا سودا کے اسلوب کی سینگ اتنی لمبی تھی کہ وہ اب تک گھسی نہیں ہے اور اس سے اردو غزل کو محفوظ رکھنے کی ضرورت ہے، میرا خیال ہے کہ سودا کے فارسی آمیز، پرشور و پر آشوب اسلوب کا پتھر بھی چور چور ہو کر اسی اسلوب میں دل مل گیا ہے جسے فاروقی میر کا وجدانی اسلوب کہتے ہیں اور اسی اسلوب میں درد، غالب اور اقبال کو شامل کرتے ہیں۔

ایلیٹ ماڈرن عہد کا ایک ایسا آفاقی شاعر ہے جس کے تنقیدی و ادبی نظریات کا پوری دنیا کے جدید ادب پہ اثر پڑا ہے اور جس کی شاعری عہد حاضر میں "ارض لسبیط کی بنجر زمینی کا نوحہ ہے" فاروقی نے ایلیٹ کے فکر و فن شعر و تنقید کا بہت ہی عالمانہ جائزہ پیش کیا ہے، ایلیٹ پہ اردو میں انہوں نے سب سے گراں مایہ آرٹیکل لکھا ہے۔ ایلیٹ کی تفہیم عہد حاضر کی علمی، ادبی، تنقیدی علوم کی تفہیم کے مترادف ہے۔ فاروقی لکھتے ہیں :-

" اپنے عہد کی زندگی کی اندرونی بے چینیوں کو جس طرح ایلیٹ نے پنجۂ شعر کی گرفت

ہیں لیا تھا اس کی وجہ سے نہ صرف انگریزی بلکہ یورپ کی ہر زبان کو شعر کی ایک نئی زبان نصیب ہوتی اور اگر یہ نئی زبان نصیب نہ ہوتی تو دنیا کے ادب میں اعلیٰ شاعری کے امکانات کم ہو جاتے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ اس نے تقریباً سب سے پہلے اس بات کا احساس کیا کہ عہد جدید میں اس زبان کا گزارا ممکن نہیں جو وکٹوریائی اور جارجین عہد کے شعراء کی زبان تھی، اس نے انگریزی شاعری کی مردہ ہیئتوں میں پھر سے جان ڈالی، اس کے محدود دائرے کو وسیع کر کے اس کو ایسے مسائل و مضامین میں دلچسپی لینا سکھایا جو اس سے پہلے شعر کی دسترس سے باہر تھے اور شعر کی دنیا پہ اس نے روز بروز پیچیدہ تر اور معاندانہ ہوتی ہوئی دنیا کے دروازے کھول دیئے جو ایک عرصہ سے شعر کی دنیا سے الگ اور دور سے دور تر ہوتی جا رہی تھی ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ایلیٹ سیاست میں شہنشاہیت پرست، ادب میں کلاسیکی اور مذہب میں کیتھولک تھے، ایلیٹ مذہب پرست تھے ۱۹۲۸ء میں نوجوانوں کی ایک محفل میں جب اس سے یہ سوال کیا گیا کہ ہم یہ کیسے ثابت کر سکتے ہیں کہ کوئی فن پارہ حسین ہے تو ایک شخص نے کہا کہ خدا کی ہستی کے بغیر جمالیات کا کوئی مطلق تصور یا معیار نہیں بنایا جا سکتا، ایلیٹ نے جواب دیا کہ "یہی اب میں بھی سمجھنے لگا ہوں"۔ شاعری میں وہ سترہویں صدی کے میٹافیزیکل عہد اور خاص کر ڈن کی شاعری سے متاثر تھے اور جدید انگریزی شاعری میں وہ میٹافیزیکل عہد کی شاعری کی خوبیاں داخل کرنا چاہتے تھے، لیکن فاروقی ایلیٹ کی تمام تر عظمتوں کے اعتراف کے باوصف اس کی شاعری کو نفی کی شاعری کہتے ہیں ۔

" ایلیٹ کی شاعری ایک منتشر اور لحظہ بہ لحظہ پارہ پارہ ہوتی ہوئی دنیا کی شاعری ہے لیکن جو چیز ایلیٹ کے طالب علم کو سب سے زیادہ یاس و افسوس سے بھر دیتی ہے وہ یہ ہے کہ اس صدی کا سب سے بڑا شاعر ہوتے ہوئے بھی اس کی شاعری نفی کی شاعری ہے۔ شیکسپیر کی طرح (اور چھوٹے پیمانے پر غالب کی طرح) اثبات کی نہیں ۔

دراصل عہد جدید کا سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ اس کا نمائندہ شاعر عہد جدید میں اثبات و اقرار کا کوئی پہلو نہیں ڈھونڈ سکا اور اپنی تمام تر مذہبیت کے باوجود وہ کسی ایسے نقطہ تصور و تاثر تک نہیں پہنچ سکا جہاں سے وہ ان کو اس کے کارآمد، ضروری، اہم اور بامعنی ہونے کا یقین دلا سکے۔ عشق و محبت، جرم و سزا سے لے کر ایثار و قربانی، عزم و تکمیل اور زندگی میں ایک پرپیچ معنویت کا وہ تاثر جو شیکسپیئر کے پڑھنے والے کو ملتا ہے ایلیٹ کے یہاں مفقود ہے"۔ ایلیٹ نے جدید تہذیب (جو یورپ کی علامت ہے) کو اس بوڑھے سے تشبیہہ دی ہے جو مرض الموت میں مبتلا ہے اور ایک ایسے کرائے کے مکان میں ہے جس کا مالک ایک یہودی ہے اور جس کو ایک لڑکا کتاب پڑھ کر سنا رہا ہے اور جس کو خشکی کے مہینوں میں بارش کا انتظار ہے ـــــ۔

فاروقی کہتے ہیں کہ انسانی تہذیب کا اس سے زیادہ شدید اور دل دہلا دینے والا مرثیہ کسی نے نہ لکھا ہوگا، پھر بھی نظم کی حیثیت صرف منفی نہیں ہے اس میں کہیں کہیں تیقن کی جھلکیاں ملتی ہیں خاص کر مسیح اور چیتے کی تمثیل میں، لیکن بحیثیت مجموعی یہ نظم جدید تہذیب کی بنیادی طور پر روحانیت سے محرومی اور اندھی مادیت کا ماتم ہے یا پھر عہد حاضر کا بانجھ پن اس نظم کا موضوع ہے۔

فاروقی ہماری ادبی تاریخ کے ایک نادر مظہر ہیں اس لئے فاروقی کا تفصیلی مطالعہ اردو ادب کے اسکالر اور طلبا، دونوں کے لئے مفید ہوگا۔ فاروقی نے اردو تنقید کو "لفظ و معنی" اور "شعر، غیر شعر اور نثر" جیسی اہم کتابیں دی ہیں۔ ان کتابوں نے اردو ادب کے مطالعے کا رخ ہی بدل دیا ہے۔ "شعر کی ظاہری ہیئت"، "شعر کا ابلاغ" "ترسیل کی ناکامی کا المیہ" "شعر کی داخلی ہیئت، اردو وزن و آہنگ کے کچھ مسائل" "ہندوستان میں نئی غزل" "نئی شاعری ایک امتحان" "شخصیت سے فرار ممکن نہیں" جیسے عنوانات و مسائل پہ اس سے قبل پہلے کبھی اتنی سنجیدگی سے قلم

نہیں اٹھایا گیا۔ اس کے علاوہ " ماہنامہ شب خون " کے ذریعہ وہ اردو ادب کی تقطیر (FILTRATION) بھی فرما رہے ہیں اور نئی نسل کو یہ عرفان بخش رہے ہیں کہ نئی زندگی، نئی تہذیب اور نئے آدمی کو نئی زبان نئے ٹیکنیک اور نئی شاعری کی ضرورت ہے "شب خون" نئی شاعری نئے ادب کا نمائندہ جریدہ ہے تو شمس الرحمٰن فاروقی نئی شاعری و نئی تنقید کا ہیرو ——— جابر علی سید نے اردو کے اہم پاکستانی شاعر و ناقد افتخار جالب کے مقالے "لسانی تشکیلات" کو حالی کے مقدمہ شعر و شاعری (۱۸۹۳) اردو شاعری پر ایک نظر (۱۹۳۸ء) اختر حسین رائے پوری کے مقالے "ادب اور انقلاب (۱۹۴۰) اور راشد کے مجموعۂ کلام "ماورا" (۱۹۴۱) کے دیباچے (کرشن چندر) اور تمہید (شاعر) کے بعد اردو تنقید کا چوتھا سنگ میل کہا ہے، میرے خیال میں "لسانی تشکیلات" (افتخار جالب) اور "لفظ و معنی" (شمس الرحمٰن فاروقی) کے بریکیٹیڈ میرٹ BRACKETED MERIT کو اردو تنقید کا چوتھا سنگ میل کہا جائے تو یہ جائزہ مکمل تر ہو جائے۔

*

*

مرغوب بانہالی

کشمیری زبان پر فارسی زبان و ادب کے اثرات

ماہرینِ لسانیات کی عام رائے کے مطابق کشمیری زبان کو سنسکرت زاد بتا کر توں میں شمار کرنا اس کی منفرد لسانی عظمت سے انکار کرنے کے مترادف ہے۔ چنانچہ سر جارج گریرسن، پروفیسر واندری، ڈاکٹر سنیتی کمار چٹر جی، پروفیسر سدھیشور ورما اور ڈاکٹر محی الدین قادری زور جیسے محققین کی متفقہ رائے کے مطابق آرین زبانوں میں کشمیری اتنی قدیم اور اہم ہے جتنی قدیم فارسی اور پہلوی کو جنم دینے والی اوستا۔ بہر حال سنسکرت اور اوستا جیسی زبانوں کی جڑواں بہن ہونے کے ناطے کشمیری زبان کو ہند آریائی، ہند ایرانی اور ہند یوروپی زبانوں میں ایک مخصوص مقام حاصل ہے۔ لیکن اسے زمانے کی ستم ظریفی کہیے یا اس کی اپنی بدنصیبی کہ نمایاں امتیاز کے باوجود یہ وقت کے دست شفقت اور کسی دربار کی درباری زبان بننے سے محروم رہی جس وجہ سے برصغیر کے لسانی بہشت میں یہ کوثر بداماں زبان ایک جوئے کم آب کی صورت گھٹ کر رہ گئی اور ہماری افلاس زدہ قومی زندگی کی طرح مفلس اور پسماندہ قرار پائی۔ اس کے برعکس درباری سرپرستی مل جانے کی بدولت کئی نوزاد بولیاں اپنی کم مائگی کے باوجود اس لسانی بہشت کی تسنیم و سلسبیل قرار پانے میں سبقت لے گئیں ایسی ہی چند تلخ یادوں کا تاثر میرے شاعرانہ دل کو بھی اس طرح پیش کرنا پڑا ہے سہ

شیرازہ

وُقتک گوٗش ڈیٖن گٔنڈِن مارال سوٗنٛدرٕن دالان باد
وَق یِتھ ہُنٛس بٕڑانٛدٕس لاگان تَتھی کِنہٕ مَرمَر ناد
ستہٕ نوٗ سیٖرنہٕ دٔٹھ بوش وَق چھیٖم ڈالان ہوش!

بہر حال ارتقائی دوڑ میں کھوئے ہوئے مقام کی تلافی کی ضامن اگرچہ کوئی تحریک نہیں ہو سکتی تاہم اپنے لئے نئے مناسب مقام کی جانب بہ دیر شروع کئے ہوئے سفر میں جو حوصلہ افزائی اس زبان کو حصول آزادی کے بعد ملکی سطح پر ہو رہی ہے وہ نہایت غنیمت ہے بشرطیکہ مقامی سطح پر اب والہانہ جذبہ کے ساتھ کچھ ٹھوس اقدام کئے جائیں۔

اس تمہید کے ساتھ اپنے آج کے مضمون میں جو کچھ میں عرض کر رہا ہوں اس میں اگرچہ بوالپسی فارسی پر کشمیری کے امکانی اثرات کی جانب ایک مخفی اشارہ موجود ہونے کے ناطے معکوس طرز فکر اختیار کرنے کی گنجائش ہے لیکن تعارفی خاکوں پر مشتمل اس مختصر مضمون میں اس تاریخی باب کا عکس جمیل پیش نہیں کیا جا سکتا جو اس عہد کہن سے تعلق رکھتا ہے جب قومی زندگی کے دوسرے شعبوں کی طرح کشمیری زبان بھی دوسروں کو متاثر کرنے والی زبان رہی ہوگی۔ آج اس گراں مایہ زبان کا تاریخی پس منظر گھناونا بھی سمجھا جائے تو تعجب نہیں لیکن اس ٹھوس حقیقت کو کیسے نظر انداز کیا جا سکتا ہے کہ تمدنی اور سیاسی بندھنوں کے طفیل کشمیری زبان، تقریباً دو ہزار سال سنسکرت ادبیات کے زیر اثر رہی اور سنسکرت کے بعد فارسی ادبیات کی دیو قامت پرچھائیں اس پر پانچ سو سال سے زیادہ عرصہ تک سایہ فگن بھی رہیں۔ پھر انگریزی اور اردو کی کرم فرمائی اب تک جاری ہے۔ پامالی کی حد تک بڑھی ہوئی کرم فرمائی کے باوجود کشمیری نے اپنے بنیادی خد و خال بحال رکھ کر نہ صرف بے مثال سخت جانی کا ثبوت دیا ہے۔ بلکہ صوری اور معنوی اثرات قبول کر کے زبانوں کے زندہ رہنے اور ترقی کرنے کے عالمگیر اصول کو بھی اپنایا ہے۔ خاص طور پر سلاست و بلاغت اور مٹھاس میں قند و شکر کا منبع کہلانے والی فارسی کے تئیں یہی وجہ ہے کہ جائزہ لینے پر کشمیری حرف وصوت، الفاظ و معانی، اسماء و افعال اور گرامر کی دیگر اصطلاحات سے لیکر جملوں کی بناوٹ

تک فارسی اثر کی ایک نمایاں جھلک پیش کرتی ہے۔ دوسری جانب تمدنی روایات، عقائد، توہمات، خرافات یہاں تک کہ خطبات سے گگالی گلورج تک ہر ادا میں فارسی کا جادو سر چڑھ کر بولتا نظر آتا ہے۔ گویا محققانہ نظر سے دیکھنے پر کشمیری زبان و ادب گفتار دری کے نہایت قریب معلوم ہوتی ہے۔ خواہ وہ ترکیبات و تلمیحات، تشبیہات و استعارات اور محاورات و ضرب الامثال کا معاملہ ہو یا نظم و نثر کی کسی صنف سخن کا معاملہ۔ بلکہ اس حقیقت کا اعتراف کرنے میں کوئی جھجھک یا احساس ندامت نہیں کہ ہماری تحریری زبان کی طرح ہماری روزمرہ کی زبان میں بھی تیس فیصد سے زاید الفاظ فارسی اصل کے ہیں۔ بہرحال ان حقائق کو دو مختصر حصوں میں مرتب کرنا بہتر رہیگا پہلے حصّے میں ایک زبان کی حیثیت سے قبول کئے ہوئے فارسی کے اثرات زیر بحث آئیں گے جبکہ دوسرے میں تحریری اور ادبی زبان کے تانے بانے سے متعلق بحث ہوگی۔ جہاں تک کشمیری زبان کے حروف تہجّی اور صوتیات کا تعلق ہے اس میں چند نمایاں مناسبتیں فارسی سے اس طرح کی ہیں۔ فارسی کی طرح کشمیری میں بھی بھ، دھ، جھ، گھ جیسے حروف کا وجود نہیں۔ اس کے برعکس کشمیری ذخیرہ الفاظ میں ژ اور پ والے الفاظ کی اتنی ہی بہتات ہے جتنی فارسی زبان میں، دوسرے تمام کٹھ فارسی الفاظ کے آہنگ اور صوت ایک رمزیہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس ضمن میں فارسی طریقے پر اختیار کی گئی ابجد میں یہ بات قابل غور ہے کہ ث، ح، خ، ذ، ص، ض، ط، ظ، ع، غ، ق حروف کشمیری زبان کے کسی اپنے لفظ کے لئے استعمال نہیں ہوسکتے بلکہ یہ حروف فارسی کی طرح بین الالسنہ رشتوں اور لفظی ماخذوں کا عرفان بحال رکھنے کے لئے ان الفاظ تک محدود ہیں جو بالواسطہ یا بلاواسطہ طریقے سے عربی زبان سے مستعار لئے گئے ہیں۔ اسی طرح صرف و نحو میں اہمیت رکھنے والے ان کلمات و حروف سے صرف نظر نہیں کیا جاسکتا جو حروف علّت، حروف انبساط، حروف تحیّر، حروف نفرین اور حروف تحسین کی صورت میں فارسی اثر کی غمازی کرتے ہیں۔ مثلاً۔ وہی وائے۔ آہاہا۔ اوہو۔ الاماں۔ شاباش، ہلہ یاری۔ آفریں۔ مرحبا۔ صوتی و کلماتی ہم آہنگیوں کے پیش نظر ہی نہیں بلکہ اکثر الفاظ کا لسانی عرفان بحال رکھنے کے لئے فارسی رسم الخط

شیرازہ

کشمیری کے لئے مقرر ہونے کو جہاں اس ارتقائی منزل پر پورا جواز حاصل ہے۔ وہاں معمولی اعراب کے اضافوں سے اس کا کشمیری کے لئے ایک سائنٹیفک سکرپٹ بن جانا معلوم سے نامعلوم عمل FROM KNOWN TO UNKNOWN PROCESS کے تحت فارسی اثر کا ایک سائنٹیفک استنتاج ہے۔ فارسی رسم الخط کو اپنانے کے علاوہ کشمیری حروف کے بعض ایسے پہلو بھی ہیں جن کو گرامر میں اساسی حیثیت حاصل ہے مثلاً نفی یا انکار کے لئے ایک لفظ کی ضد بناتے وقت اکثر آرین زبانوں میں نہ ؛ نا یا NO کا رواج ہے البتہ فارسی میں نا کے علاوہ "بے" بھی مروج ہے مثلاً واقف سے ناواقف اور بالغ سے نابالغ کی طرح وفادار سے بے وفا، قدردان سے بے قدر تو کشمیری میں ایسے فارسی مرکب الفاظ کا استعمال ہونے کے علاوہ ٹھیٹھ کشمیری یا سنسکرت بنیاد والے الفاظ کے لئے بھی نا اور بے کا رواج ہو گیا ہے مثلاً ناخیز، ناٹھیک، ناانسان، ناصفت کی طرح — بے شونکھ۔ بے ستھ۔ بے شونڈ — کشمیری زبان نے پراکرتوں کے کئی طریقوں کی طرح فارسی، کے اکثر وہ طریقے بھی اسم فاعل بنانے کے سلسلے میں، اپناتے ہیں جو کسی دوسری آرین زبان میں رائج نہیں مثلاً فارسی میں "گر" بطریق آہنگر، لوہار کے لئے۔ مس گر تانبے والے کے لئے اسی طرح "بان" بطریق شتربان اونٹ والے کے لئے باغبان باغ والے یا مالی کے لئے، اسی طرح دار بطریق خبردار، تبردار۔ "کار" بطریق جفاکار، غلط کار وغیرہ استعمال ہوتا ہے۔ اب کشمیری میں اس کی پذیرائی کا رنگ ملاحظہ فرمائیے۔ چونکہ سنسکرت کی بعض پراکرتوں کی طرح کشمیری کے کئی ناموں میں ب حرف، واؤ حرف میں بدل جاتا ہے مثلاً اونٹ سے وونٹ۔ الو سے ول۔ بال سے وال۔ بھاگ سے وگ اور بن سے ون اور فارسی بنیاد والے الفاظ مثلاً استاد سے وستاد۔ استخوان سے وستخان۔ امید سے وومید اسی طرح فارسی "بان" کو "وان" بنتا ہے اور "گر" کو "گور" مثلاً پاٹی گور۔ کتھ گور۔ تزن گور اسی طرح باغبان کے طریقے پر باغوان۔ ڈیڈی وان وغیرہ حالانکہ "وان" حرف کی وسعت کشمیری میں اسم ظرف تک بھی پھیل جاتی ہے۔ جب ہم اس کو گوری وان۔ کھارہ وان۔ ودن وان یا وودری وان کے مفہوم میں استعمال کرتے ہیں۔ "دار" پر ختم ہونے والے ٹھیٹھ کشمیری اسمار

فاعل سٹرٹھہ دار ۔ رٹھہ دار ۔ تیتبی دار ۔ زٹھ دار ہیں اور "کار" طرح کے اسمار فاعل مثلاً مترجم کے لئے ترجم کار اور نقاد کے لئے سامکار وغیرہ ہیں۔

اسمارِ صفت کے سلسلے میں اگرچہ کشمیری زبان کا جھکاؤ اپنی ورد ی اصل کی جانب زیادہ ہے مثلاً لوت ۔ گوب ۔ ستون ۔ دھگن ۔ زگ پژدن ۔ آدٹیل ۔ زآویل مگر اس زبان نے سنسکرت اور فارسی طرز کے اسمارِ صفت کا اثر قبول کرنے یا انہیں براہ راست اپنانے میں تنگ ظرفی نہیں دکھائی ہے جیساکہ صاف ۔ پاک ۔ نازک ۔ سخت ۔ خوش ۔ غمگین ۔ شیریں ۔ تلخ ۔ لنگ ۔ اعمیٰ ۔ آباد ۔ برباد ۔ شاداب ۔ ویران ۔ خوشحال ۔ یار باش جیسے سینکڑوں الفاظ سے ظاہر ہے۔

اسمارِ حالیہ کے سلسلے میں بھی ایک رمز یہ موجود ہے مثلاً فارسی میں مضارع کے پہلے صیغے کے دال کو "آں" میں بدل دینے سے یا فعل امر میں آں کا اضافہ کرنے سے اسم حالیہ بنتا ہے مثلاً گریاں ۔ رواں ۔ کناں ۔ تو کشمیری میں بھی فعل امر کے بعد "آں" کے بجائے "وُن" کا اضافہ کرنے سے اسم حالیہ بنتا ہے مثلاً ددوُن ۔ ژلہ وُن ۔ نژہ وُن وغیرہ ۔

جہاں تک کشمیری زبان کے ذخیرہ الفاظ میں فارسی اسمار کے شامل ہونے کا تعلق ہے تو اس سلسلے میں دس یا بیس نہیں بلکہ ہزاروں الفاظ کشمیری روزمرہ میں گھل مل کر ہمارے مزاج میں رچ بس گئے ہیں کہ وہ اب ہمارے لئے پرائے نہیں بلکہ اگر ایک لمحہ کے لئے انہیں کشمیری زبان سے خارج کر دیا جائے تو آج کی کشمیری زبان کا فعول ویسا ہی اجاڑ نظر آنے لگے گا جیسا دوشیزۂ بہار کا وجود برگ وگل کا لباس اتر جانے پر ہوتا ہے۔ کشمیری نظم و نثر میں فارسیت کا غلبہ کم کرنے کا حامی ہونے ہوئے بھی مجھے ایسے الفاظ کا اخراج یا خارج کرنے کا تصور ایک مسرت الشہر کامنی کو اپنے جوبن اور روپ سنگھار سے محروم کرنے کے مترادف معلوم ہوتا ہے۔ کیونکہ ان الفاظ کے بغیر موجودہ کشمیری ادیب کی عروس فکر کو عریانی اور نامرادی کا سامنا کرنا پڑے گا۔

شیرازہ

مشتے نمونہ از خروارے آب۔ آفتاب۔ ازل۔ ابد۔ احساس۔ احسان۔ بندہ۔ خدا۔ ناز۔ نیاز۔ اسپند۔ عود۔ اختلاف۔ اعتماد۔ کتاب۔ قلم۔ صندوق۔ میز۔ زمان و مکان۔ اولاد۔ مرشد۔ استاد۔ رہبر دوست۔ دشمن جیسے الفاظ کو لیجئے یا حیوانات میں سے گاؤ۔ خر۔ میش۔ قاطر اور پرندوں میں سے کبوتر۔ بلبل۔ قمری۔ درندوں میں سے تلفظ کی ارتقائی تبدیلی کے ساتھ شغال، خرگوش۔ میمون کو لیجئے اور خود سوچئے کہ ان فارسی بنیاد والے الفاظ کا ترک کرنا یا نعم البدل وضع کرنا کیونکر ممکن ہو سکتا ہے۔

اسی طرح ہمارے پورے شعری سرمایہ کو اپنے آب و رنگ سے محروم ہونا پڑیگا۔ اگرچہ ترسیل و ابلاغ کے لئے فارسی سے اپنائے ہوئے ذرائع اس سے الگ کر دیئے جائیں گے مثلاً آب زمزم۔ سوز و ساز۔ صدر مجلس۔ ناز بردار۔ روح رواں۔ آب حیات۔ دستر خوان اور آب و دانہ جیسی ترکیبات یا خسرو پرویز۔ شیریں محمود۔ ایاز۔ خضر۔ سکندر۔ سلیمان، بلقیس آزاد۔ جوئے شیر۔ شاہ نامہ اور فردوسی جیسی تلمیحات یا گلاب روے۔ زلفِ شبہار۔ سنبل تہ گولاب۔ ماہ پارہ۔ گل اندام اور گل ریز جیسی تشبیہات یا تیر نظر۔ باد رفتار۔ برق سوار اور عرش نشین جیسے استعارات۔

گویا فارسی سے لی ہوئی ایسی تمام چیزیں اس حقیقت کے پیش نظر ہماری زبان میں گراں قدر سرمایہ کی حیثیت رکھتی ہیں کہ یہ تمام ہماری قوت اظہار کی ترقی و طاقت کی ضامن ہیں۔ یہ الفاظ اور ترکیبات صدیوں کی ریاضت اور عرق ریزی کے ماحصل کے طور پر ہماری موجودہ زبان کے سانچوں میں پورے بیٹھے ہیں۔ چنانچہ یہ تاریخی حقیقت نظر انداز نہیں کی جاسکتی کہ انگریزی اور اردو کے نازل ہو جانے تک کشمیری گھروں میں عوامی سطح پر پرائیویٹ اور مذہبی درسگاہوں کے ذریعہ بلا امتیاز مذہب درس و تدریس کا سارا کام

شیرازہ

فارسی میں ہوتا تھا۔ اور کیوں نہ ہوتا جبکہ دربار کی رسائی اور کاروبار کی ترقی اسی تعلیم میں مضمر سمجھی جاتی تھی۔ درس و تدریس کے انہی گہرے اثرات کے نتیجے میں زمانہ قریب تک مہذب اور شائستہ گھروں کی ایک علامت یہ بھی سمجھی جاتی تھی کہ ان میں کریما۔ پند نامہ۔ تحفۃ النصائح۔ گلستان سعدی۔ انوار سہیلی۔ کلیلہ و دمنہ اور پنج گنج سے متعلق مباحث و مذاکرات ہوتے ہیں۔

ہمارے معاشرے کے مختلف شعبوں پر ان اثرات کی گہری چھاپ اب تک قائم ہے چنانچہ مکانوں، ہوٹلوں اور سینماؤں کے نام رکھنے کے سلسلے میں، سالِ تعمیر، تاریخ سنگ بنیاد اور تاریخ وفات لکھنے کے سلسلے میں، روزنامچوں پر رقوم و اعداد اور شادی بیاہ کے موقعوں پر دعوتنامے مرتب کرنے کے سلسلے میں فارسی کی قدیم روایتوں اور عبارتوں سے دست بردار ہونے سے ہم اب تک کتراتے ہیں۔ آخر یہ تو کسی گہرے لگاؤ کا ہی نتیجہ ہے کہ آج بھی ہماری زبان و ادب کا کوئی گوشہ فارسی اثر سے خالی نہیں۔ یہاں تک کہ ہمارے میوہ فروشوں اور ریخ فروشوں کے آوازے تک فارسی اثر کے جیتے جاگتے ترجمان ہیں۔ خود کشمیری زبان میں رائج تنبیہ و سزا کے الفاظ بلکہ اگر مبالغہ نہ ہو تو گالی گلوچ میں بھی ہم سے فارسی اثرات کا جوا اتارا نہیں جاسکتا مثلاً احمق اور بے وقوف سے لے کر کولہ۔ دلہ۔ گان۔ تاوان زد نالائق۔ حرامک۔ بشکس نہ۔ اور جانہ مرگ تک سب فارسی زبان سے لئے گئے الفاظ ہیں۔

اب کشمیری ادبیات اور گرامر کے کچھ اور گہرے اثرات زیر بحث لائے جارہے ہیں۔ لیکن پہلے اس پس منظر کی ایک جھلک پیش کرنے کی جسارت کروں گا جس نے ہماری ادبیات کی تعمیر کے لئے آب و گل اور خشت و سنگ فراہم کر دیا ہے۔ چنانچہ ماضی میں کشمیر کو ایران صغیر کا نام دیا جانا ادبیات کے طالب علم کے لئے ایک نہایت توجہ طلب معاملہ ہے۔ ممتاز مستشرقین اور ملکی محققین کے علاوہ ہمارے عظیم نقاد محقق اور

شیرازہ

شاعر جناب عبدالاحد آزاد نے کسی احساس ندامت کے بغیر اس حقیقت کا اعتراف کیا ہے کہ کشمیری شعر و ادب، موسیقی اور تمدن پر سب سے گہرے اثرات ثبت کرنے والی زبان فارسی اور سب سے زیادہ رنگینی ابھارنے والا تمدن ایرانی تمدن ہے۔ تاریخ کشمیر کے سب سے درخشاں اور سب سے تاریک باب کی یادگار کے طور پر فارسی زبان و ادب کے اثرات پر سوچنے کی ضرورت ہے۔ چنانچہ تاریخ ایک طرف اس بات کا انکشاف کرتی ہے کہ فاتح قوم کی زبان ہونے کے ناطے فارسی عرصۂ دراز تک درباری زبان کی حیثیت سے ہم پر مسلط رہی۔ دوسری طرف یہی زبان اعلیٰ شعر و ادب، اور مذہب کی ترجمان بن کر ایران صغیر کو پڑوس کے تمام ملکوں سے تمدنی رشتے قائم کرنے کی ضامن بن گئی۔ ایک طرف مبلغوں، بزرگوں، شاعروں تاجروں اور سیاحوں نے ہمیں اس زبان کے ذریعے بیرون ملک تعلقات قائم کرنے کا احساس دلایا تو دوسری طرف اندرون ملک بانیٔ اسلام حضرت شاہ ہمدان کے فارسی میں جید عالم اور شاعر ہونے سے سونے پر سہاگہ کا کام کیا اور جذباتیت میں سرایت کر کے یہ زبان دیکھتے ہی دیکھتے عوامی حلقوں میں معروف و مقبول ہو گئی۔ پھر مغل سلاطین کے عہد میں اس زبان نے کشمیر میں ایسی انگڑائی لی کہ عوام کے طبقے کو نئی اصطلاحات اور نئے تجربات سے پالا پڑنے کے ناطے اس لسانی ضرورت سے دوچار ہونا پڑا جس کے بارے میں ڈاکٹر چٹرجی نے اپنی مشہور کتاب میں کھڑی بولی کے حوالے سے اس طرح انکشاف کیا ہے کہ ہندوستان کے عوام جب سٹیمر۔ رسٹ واچ اور تھرماسٹیر یا موٹر، مشین اور بنگلہ جیسے نئے تجرباتی الفاظ سے دوچار ہوئے تو انہوں نے اثر پذیری کے تحت زبان کو زندہ رکھنے کا عالمگیر اصول اس طرح اپنایا کہ پہلے تین لفظوں کو بالترتیب آگ۔ بوٹ۔ ہاتھ گھڑی اور گرمی ناپ آلہ کہہ کر اپنی زبان کے سانچوں میں اتار لیا تو باقی تین لفظوں کو ان کی آبائی ہیئت میں قبول کر لیا۔ چنانچہ فارسی زبان اور ادبیات کے اثرات بالکل انہی

حالات میں عوامی سطح پر مرتب ہوئے ہیں۔ اس لئے کوئی تعجب نہیں اگر ہمارا پورا تخلیقی ــ اور تصنیفی سرمایہ تاریخوں، تذکروں، دیوانوں، شعری مجموعوں اور مکاتیب کے مسودوں کی صورت میں کشمیری کے بجائے فارسی زبان کی آغوش میں چلا گیا۔ ویسے ضرورت سے زیادہ فارسی زبان کی مغلوبیت اختیار کرنے میں اتنی ہماری جذباتیت یا قدامت ذمہ دار نہیں جتنی ہمارے اغیار نواز ادیبوں اور شاعروں کی جاہ پرستی اور خود فریبی ہے ع۔ اے باد صبا ایں ہمہ آوردۂ تست کے مصداق یہ بات آج بھی بلا خوف تردید کہی جا سکتی ہے کہ مادری زبان کے تئیں ہمارا اغیار نواز تعلیم یافتہ طبقہ اب تک مجرمانہ غفلت شعاری میں سرمست ہے گویا تاریک صدیوں کی دی ہوئی غلامانہ ذہنیت سلطانئ جمہور کے زمانے میں بھی ہمیں اپنی زبان کے تئیں خود اعتمادی اختیار کرنے سے محروم رکھ رہی ہے ورنہ اپنی اولاد کو کئی زبانوں کے بوجھ تلے دبے دیکھ کر بھی یہ نہ سوچنا کہ سولہ اور بیس سال تک انگریزی یا فارسی زبان پڑھتے رہنے کے باوجود بھی جب ایک طالب علم اس زبان میں اپنا ما فی الضمیر ادا کرنے میں اس قدر انصاف نہیں کر پاتا جس قدر مادری زبان میں حالانکہ مادری زبان اس نے بیس دن بھی سنجیدگی سے سیکھی نہیں ہوتی اس لئے اگر جدید ترین علوم بھی اسی مادری زبان میں حاصل ہونے کا انتظام کیا جا سکے تو کسی قوم سے پیچھے رہنا کہاں ممکن ہے۔ فارسی کے اثرات سے متعلق اس تلخ اظہار کے بعد میں اصل موضوع پر آتا ہوں جملوں کی بناوٹ کے سلسلے میں مگر چوں کہ لہٰذا۔ لیکن۔ بہر حال۔ بہر صورت۔ ہر گاہ۔ کہ۔ اگرچہ وغیرہ لوازمات کا کشمیری عبارت کا حصہ بن جانا بھی اتنا ہی اہم ہے جتنا وسط ایشیا سے نکلنے کے دلوں سے متعلق ان دو زبانوں کی وہ لسانی مطابقت ہے جو جملہ فعلیہ کی ترتیب کے سلسلے میں ان میں مشترک ہے۔ ویسے اگر فارسی اثرات کے سب سے گہرے نقوش اپنے ادبیات میں ملاحظہ کرنے

مطلوب ہوں تو اپنے ہاں مروج اصناف سخن پر ایک طائرانہ نگاہ ڈالنی چاہیئے۔ کون نہیں جانتا کہ فارسی ادبیات کی آمد سے پہلے کشمیری شاعری نہایت گرانمایہ ہونے کے باوجود صرف دو صنفوں تک محدود تھی اور وہ سنسکرت کے زیر اثر پروان چڑھنے والی دو ممتاز صنفیں واکھ اور وژن یعنی دوہوں اور گیتوں کی صنفیں تھیں گویا کشمیری شاعری کو کثیر تخلیقات سے مالا مال کرنے والی باقی تمام صنفیں ماسوائے "لیلا" مثلاً غزل، مثنوی۔ دوبیتی۔ رباعی۔ قصیدہ۔ شہر آشوب۔ مرثیہ۔ نعت۔ مناجات۔ تضمین اور نظم کی دوسری قسمیں سب فارسی کی دین ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ فارسی اصناف کا اختیار کرنا کئی لحاظ سے مفید ثابت ہوا۔ شلاً عروض و قوافی، اوزان و بحور کے ٹکنکی تعارف سے تعلیم یافتہ طبقے میں سخن فہمی اور سخن سنجی کا رجحان ایک گونہ بالیدگی اختیار کرنے لگا اور فارسی کی ترویج کے لئے ایک آسان راستہ نکل آیا چنانچہ یہاں کا عوامی ذہن مشرقی ادبیات کی باریکیاں سمجھنے کی جانب کچھ قدم آگے بڑھا۔ لیکن اس اندھی تقلید کا سب سے نقصان دہ پہلو یہ رہا کہ اکثر کشمیری شعراء نے اپنی تخلیقی قوت کو عروج دینے کے بجائے نقل و اکتساب کی روش اختیار کرلی۔ یہاں تک کہ بعض شعراء نے فارسی اشعار کا چربہ اتارنے اور بعض شہ پاروں کے ناکام ترجمے کرنے کو ہی اپنے لئے سب کچھ سمجھ لیا۔ پھر لسانی اعتبار سے یہ امر بھی کم افسوسناک نہیں کہ اس اندھی تقلید میں کتنے انمول جواہر پارے شستہ اور برجستہ الفاظ و ترکیبات کی شکل میں ہمیں فارسی پرستی کے نذر کرنے پڑے مثلاً آپ ہی فیصلہ کیجئے کہ اسے ہم اغیار پرستی کا نام دیں یا خود فراموشی کا کہ اپنے یاون راے۔ یاون مُنز۔ تُندہ بون۔ تارُ مؤنُد۔ آدن لوزج۔ قولہ سور۔ نازل اور ہانژل جیسے محبوبانہ ناموں کی جاذبیت پامال بلکہ ترک کرکے دلبر۔ دلدار۔ دلآرام۔ گل روئے۔ گل بدن۔ گل اندام۔

نازنین۔ خوشرو۔ مہربان۔ محبوب معشوق اور جاناں جیسے کم معروف الفاظ کی بھرمار کی گئی۔ حالانکہ شعروسخن کی نزاکت کے لئے جس قدر مادری زبان کے اُتی۔ ولّیی۔ دگینہ۔ ٹاکٹھی۔ سونزل جیسے تخاطب زوردار اور فکرانگیز ہوسکتے ہیں۔ لاکھ استادی کے باوجود حسن پری۔ صاحب جمال اور دلبرِ جانانِ من اس مقام کو نہیں پا سکتے۔ شعر کی معنوی اثر پذیری میں یہ نکتہ بھی قابل غور ہے کہ فارسی تغزل کی طرح کشمیری تغزل میں بھی دورِ جدید تک اکثر مرد معشوق اور عورت عاشق قرار پائی۔ ولیسے اس بات کو للہ دید۔ حبہ خاتون۔ روپ بھوانی اور اَرنہ مال کے وژنوں اور گیتوں کا فطری نتیجہ بھی قرار دیا جاسکتا ہے۔ لیکن اس سے تقلید کی حد تک فارسی کی امارد پرستی یا کم از کم شاہد بازی کی اثر آفرینی کے نزدیک رکھ کر بھی یہ کہا جاسکتا ہے۔ معنوی اعتبار سے ہماری شاعری پر فارسی کا سب سے نمایاں اثر صوفیانہ مضامین ہیں۔ چنانچہ محمود گامی سے لے کر احد زرگر تک کشمیری شعر کی معنویت۔ ہئیت۔ رمزیت۔ اور رقت آمیزی فارسی کے صوفی شعرار کی آواز بازگشت بن کر سامنے آجاتی ہے۔ اس روش میں ماسوائے دو چار شاعروں کے دیگر تمام شعرار نے شعری مطالب۔ تخیل۔ مضامین۔ محاکات یہاں تک کہ غیر ضروری باتوں میں بھی فارسی شعرار کی خوشہ چینی کی ہے یا ان پڑھ ہونے کی صورت میں تک بندی اور پہیلیاں بوجھنے کی روش اختیار کی ہے۔ مضمون کو طوالت سے بچانے کے لئے میں فاضل سامعین کے سامنے چند بڑے شاعروں کا ایک ایک شعر فارسی رنگ میں رنگا ہوا پیش کرتا ہوں۔ محمود گامی کے دو مصرعے ہیں ؎ نازنینا مہ جبینا محرم رازاد ہم سرو نازا پاکبازا شب ببازی باکدام ہو وُسّل میر کا شعر ہے ؎ شوبیا گاہ کعبس مجاور چھ خال ہندو سبحان اللہ ناظم کا شعر ہے ؎ گیہ یکتاش از ستی بحالی دوان از چنگ سازش گوشمالی۔ سنچھ کرال کا مشہور مصرعہ ہے " ناو در آب تے آب در ناو۔ نادم کا شعر ؎ سوزہ چانہ آدم خیرانزہ

اوس تابانہ سجدہ ادہ دیا دلش باتکرار۔ وہاب حاجنی کا شعر ہے ؎ کران اوس شہزادہ ہر چند زور دوران پیچ شہارزن اور لیرہ احدزرگر کا شعر ہے ؎ یس ہیتھ نکاح چھے باتدبیر تیشہزی بہ چینہ دامہ دامہ شیر۔ مجھے افسوس ہے کہ وقت کی تنگی کے پیش نظر یہاں پر ان اشعار کے فارسی ماخذ یا متوازی شعر پیش نہیں کرسکتا۔ تاہم ان نمونوں سے مجھے جس فارسی اثر کی توضیح کرنی تھی وہ یہ ہے کہ مضمون اور موضوع کے سلسلے میں ہمارے اکثر شعراء گھسے پٹے تجربات پر اکتفا کرنے لگے مثلاً ان موضوعات مے وساقی۔ گل وبلبل۔ شمع و پروانہ۔ باغ وبہار اور محمود وایاز کے روایتی تذکروں میں الجھ گئے اور مضامین بھی دنیا کی بے ثباتی، معشوق کی ستم گاری انسان کی بے بسی تقدیر کی غلبگی وغیرہ رہ کر فارسی اثر سے آگے نہ بڑھ سکے۔ اس ضمن میں ایک بات ملحوظ نظر رکھنی ضروری ہے کہ مہجور اور آزاد کی حساس فطرت نے اس اوٹ پٹانگ نقالی پر کارگر حملہ کیا ہے اور اب نیا رجحان حوصلہ افزا حد تک آگے بڑھا ہے۔

فارسی کے اثرات سے متعلق تعارف کرانے والے اس مضمون کو میں بالکل نامکمل سمجھونگا اگر وہ اہم اثرات کا ذکر کئے بغیر اس مضمون کو ختم کروں۔ چنانچہ اہم ترین اثرات میں سے ایک اثر فارسی زبان وادب کا وہ اثر ہے جو ہمارے محاورات اور ضرب الامثال پر مرتب ہوا ہے۔ آج کی روزمرہ میں فارسی کے ساتھ مطابقت رکھنے والے محاوروں اور ضرب المثلوں کی اتنی کثرت ہے کہ خالص ان کو موضوع بنا کر ایک ضخیم کتاب تالیف ہوسکتی ہے۔ ان محاوروں کے سلسلے میں بھی یہ سوچنے کی گنجائش ہے کہ یکطرفہ اثر (ONE WAY TRAFFIC) نہیں ہوسکتا۔ خاص طور پر جب کہ عظیم مستشرقین نے بھی تسلیم کیا ہے کہ کشمیری زبان دنیا کی تمام زبانوں میں ضرب الامثال اور حکمتوں کے اعتبار سے ممتاز ہے۔ مثلاً اس قسم کے چند محاورے

اور ضرب المثلیں یہ ہیں۔ آب بدہان آمدن ۔ آسس آب یُن ۔ دست از جان شستن ۔ رُژِہ نش اتھ چھلُن ۔ آب زیر کاہ ۔ کیسبر ٹٹی لوٗن ۔ آب دریا بکیل پیمودن ۔ ہمہ تُلہِ سمتی تسٕر میتُن ہنوز دہنش بوے شیر دارد ۔ ڈیٛنہ چھس زدہ پٕہ ثرا ژے ۔ عطہ کسی بودن ۔ زن چھس پہہ نٕدِ ستی پیشہٕ مُت ۔ گادیے شارغ ۔ ہنگورُوس وَزٕھر ۔ مار خفتہ ۔ شونگتھ سرُف ۔ اسی طرح انسان جائز الخطا است ۔ شٕر چھ کبشر ۔ ابلہی گوید واحمقی باور کند ۔ اُنی دایان زُری بوزان ۔ ایں مردہ داین گورستان ۔ ہوین ہوی سمکھان‘‘ باد آورد بادی برد ۔ بیٛمہ مولہ آدمی سو پہ گو ۔ انسان بجو رائے زندہ است ۔ ڈیکنس چھ پکُن ۔ چراغ پیشں آفتاب ۔ سیری لیس بٕرد نیٛٹھ کمہ ژدنگ اسی طرح ....

مثال اور تشبیہ کے لئے یہ چیزیں ایک ہی مفہوم میں دونوں زبانوں میں مستعمل ہیں۔ مثل فولاد (سخت) مثل ابریشم (نرم) مثل افعی (خطرناک) مثل الف (ننگا) مثل بادام (بڑی آنکھ) مثل طفل (معصوم) مثل آئینہ (صاف) مثل شتر (بے ادب) مثل ابر (رواں دگریاں)۔

بعض محاوروں اور ضرب المثلوں کو کشمیری نے فارسی صورت میں ہی قبول کیا ہے مثلاً شیر بادر، خون ناحق۔ خون سیاہ۔ پائے در رکاب۔ بزدل۔ بوطیمار۔ سنگدل اول خویش بعد درویش۔ سگ زدہ برادر شغال۔ علاج دنداں۔ اخراج دنداں وغیرہ۔

فارسی اثرات کے متعلق اہمیت کے لحاظ سے اولین مضمون میں پیش ہونے والا آخری اثر ان دو زبانوں یعنی ان دو بہنوں کے اس ابتدائی سوٹ کی طرف اشارہ کرتا ہے جہاں یہ مقامی شال کے تحت ایک بہن جواہر نگر جانے اور دوسری حبہ کدل میں ہی رہائش کرنے پر مجبور ہونے کے سلسلے میں ایک دوسرے سے جدا ہوئی تھیں۔ اس سلسلے میں جہاں ایرانی تاریخ کے دارا جیسے بادشاہ کی سرحدوں کو ذہن ہی میں رکھنا ضروری ہے یا کم از کم بدشاہ کے شیرازہ

علقہ اثر کو بھی زیر اثر رکھتا ہے جس کو نہ صرف جام تغلق والی سندھ نے قصیدہ لکھا تھا بلکہ شریف مکہ۔ خدیو مصر۔ سلطان روم۔ شاہان ترک وسیستان۔ شاہ دہلی۔ سلطان ابوسعید مرزا والی خراسان اور سلطان محمود شاہ والی احمد آباد نے اپنے لئے قابل تقلید نمونہ قرار دیا تھا۔ بہر حال حتمی فیصلہ آپ پر چھوڑتے ہوئے میں ان چند غور طلب اور فکر انگیز الفاظ پر مضمون کو ختم کرونگا مثلاً الاؤ "ھیٹھ" کشمیری تصور ہونے والا ایک لفظ ہے جس کا مفہوم ہمارے یہاں شعلہ فشاں آگ ہے۔ فارسی میں بھی اس لفظ سے بھڑکیلی آگ ہی مراد لی جاتی ہے۔ ھیٹھ کشمیری تصور ہونے والا دوسرا لفظ بوش ہے۔ اس کا مفہوم کشمیری میں فخر و ناز ہے گویا ہمیں بوش لفظ کے اپنا ہونے کا بوش صدیوں پرانا ہے۔ حالانکہ فارسی کا دعویٰ ہے کہ یہ اس کا اپنا لفظ ہے اور فخر و ناز۔ کر و فر اور خود نمائی کے معنی میں استعمال ہوتا آیا ہے۔ اسی طرح پُٹنر کشمیری میں بندر کو کہتے ہیں۔ اور فارسی زبان میں اس جانور کے لئے جو لفظ مستعمل ہے وہ بوزینہ ہے۔ ماہرین لسانیات سے یہ بات پوشیدہ نہیں کہ ان دو لفظوں کے صدیوں میں بدلے ہوئے تلفظ میں چنداں فرق نہیں۔ فرق ہے تو بس اتنا جتنا ان الفاظ کی پ کاب میں بدلتا ہے مثلاً کشمیری پادشاہ کو فارسی میں بادشاہ اور کشمیری پاز کو فارسی میں باز کہا جائے۔ تلواس ایک کشمیری لفظ ہے جو فارسی میں بھی وہی مطلب رکھتا ہے البتہ فارسی میں اس کا تلفظ تلواسہ ہے۔ جس طرح عربی الاصل لفظ وسواس دونوں زبانوں میں مشترک ہے اسی طرح کا دوسرا عربی لفظ ثقیل دونوں میں استعمال ہے البتہ گراں ہونا کے علاوہ کشمیری میں اس کی معنوی سرحد وسیع تر ہے چنانچہ ثقیل گزھن۔ گراں گزرنا یا کسی چیز کے خلاف توقع واقع ہونا بھی مفہوم رکھتا ہے۔ ایک اور عربی بنیاد والا لفظ جو فارسی میں پیرایا اور کشمیری میں بالکل اپنا لفظ معلوم ہوتا ہے وہ ہے جزع فزع۔ یہ اتنا ہی اپنا معلوم ہوتا ہے جتنا عربی لفظ نار آگ کے لئے ہے۔ جم کرن کشمیری میں رعب یا برتری دکھانے کی ایک خاص ادا کا نام ہے جبکہ فارسی میں بھی اس کا مفہوم خرام و ناز

اور برتری کے اظہار سے الگ نہیں۔ خرچہ گرڈھن ایسی ترکیب ہے جس کا مفہوم اور کسی لفظ سے کشمیری میں ادا نہیں ہو سکتا۔ حالانکہ یہ لفظ بھی عربی اور فارسی لغت میں شامل ہے۔ خرمہرہ گرڈھن کشمیری میں ضرورت سے زیادہ چلبلے پن یا چھچھورے پن کے لئے استعمال ہوتا ہے جبکہ اس کا مفہوم فارسی میں بھی کم عقلی کا ثبوت دینے سے ہے۔ بھیڑ بکریوں کے ریوڑ کو ہمارا لفظ کھیتڑ ل کتنا چھرا کشمیری لفظ ہے لیکن جماعت اور خاندان کے علاوہ چوپایوں خاص طور پر گھوڑوں کے ریوڑ کو بھی فارسی میں خیل کہا جاتا ہے۔ "ڈسی لاپہ" ایک خالص کشمیری لفظ ہے لیکن کیا کہئے کہ فارسی میں یہی مفہوم رکھنے والا دشلاف اسی لفظ کا ایک روپ معلوم ہوتا ہے۔ اگرچہ ذلت، رشوت اور زبردست جیسے الفاظ فارسی کی دین ہیں اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا خواہ یہ ذلتھ۔ رشوہ اور زبروس تلفظ سے ہی پیش کیوں نہ ہوں۔ البتہ سکھتہ گرڈھن۔ شاہتھ ریمہ اور شانہ پھورز ترکیبات کے پیش نظر فارسی کو ایسے کچھ الفاظ کشمیری کی دین سمجھنا قابل تامل ہونے کے باوجود ناممکن نہیں مطلب فارسی میں یہ الفاظ سکتہ۔ شامت اور شانہ حیثیت سے موجود ہیں۔ بغیر باز و کوٹ یا سینہ بند کو دونوں زبانوں میں صدرہ کہا جاتا ہے۔ یہ کشمیری جملے دیکھیے مثلاً تس آد لو چھ ضاف۔ طیش کھستن دیت طاؤس عقلہ پھلیش۔ وار سیس عار ییس نہ۔ زوک غنا گرڈھنہ پتہ گر سو فرتوت۔ ناگی اوسس تنادیز ہند پھیرن، اکہ طرفہ پھیر نکہ کہ رابہ نژ ببہ طرفہ زالی داکن، پیٹھ ڈولی پینچہ سوٗمب کسابہ —— گویا کا پہ لشر سوٗمب ہرنہ نتہ کسر بوٗن ہیوٗہ پارا د۔ اب ضاف۔ طیش۔ طلم۔ عار۔ نمایلہ۔ فرتوت۔ فرن۔ تنادیز۔ کورابہ۔ وانکہ کسابہ۔ قشر۔ کسر جیسے سلیس کشمیری الفاظ فارسی میں بھی انہی مطالب کے قریب نظر آئیں تو حیرت کے باوجود حیرت نہیں۔ کیونکہ سہ

تس چھے میوٗن ہیوٗہ اہار!

اب اگر فارس کے معمار بھی کشمیری معماروں کی طرح دیوار کی سیدھائی پر کھنے کے آلے

کو گینہ کہتے ہیں۔ دونوں رضائی کو لنیف یا لحاف کہتے ہیں، دونوں بھیڑ کی کھال یا جائے نماز کو مصلیٰ کہتے ہیں تو کوئی مضایقہ نہیں۔ البتہ اپنی زبوں حالی سے انتقام لینے کے لئے جو زہریلی گردلنسوار کی شکل میں کشمیری مزدوروں کے ساتھ مخصوص سمجھی جاتی ہے وہ خراساں اور اصفہان کے سفلوک الحال طبقے کی تحریک غم بن کر وہاں بھی یہاں کی طرح ناس ہی کہلاتی ہے۔ اپنی قسمت کی لکیروں یا چاک دامن کو سینے کے بخیوں اور سلائی کے ٹیڑھے پن کو دونوں دریب کہتے ہیں۔ حالانکہ ایرانی قوم طریقہ کو دتیرہ کہنے کے باوجود ترقی کے منازل کی جانب بہت تیزی سے آگے بڑھی ہے اور ہزل۔ بیشک۔ یخ اور یخنی کی سطابقت رکھتے ہوئے بھی "پرواز ہے دونوں کی اسی ایک فضا میں" کے مصداق ان کی زبان ثریا پر ہے اور ہماری زبان ارتقا کے اعتبار سے تحت الثری میں۔ اب میں ابجد کی ترتیب سے فی حرف ایک لفظ کی اس پیش کش کے ساتھ اپنی اختصار پسند، طول نویسی کے لئے معذرت چاہتے ہوئے اپنے مضمون کو ختم کرتا ہوں۔



مقالہ نگار حضرات سے گزارش ہے کہ
اپنی نگارشات کے ساتھ اپنا مکمل
ایڈریس درج فرمائیں اور ایڈریس
کی تبدیلی کی اطلاع ہمارے دفتر کو بھیجیں

دیبا ❀

پیر محمد افضل مخدومی

فنِ خطاطی کا عروج و زوال

حضرت علامہ اقبال رحمۃ اللہ علیہ کی مجالس میں نامور ادیب، دانشور، شاعر اور فنون لطیفہ کے ماہروں کا اجتماع رہتا تھا۔ جو معاشرہ کے مختلف پہلوؤں پر تبادلۂ خیالات کرتے رہتے تھے۔ اور حاذق الحکماء حکیم محمد حسن قرشی حضرت علامہ کے خاص مصاحبین میں شمار کئے جاتے تھے۔ ان کے ہی ایک ہمعصر کو حضرت مولانا ابوالکلام آزاد نے رانچی میں لکھی ہوئی تفسیر سورۂ حمد کی طباعت کا کام سپرد کیا تھا۔ جب کتابت شدہ کاپیاں مولانا مرحوم کو پروف دیکھنے کے لئے پیش کی گئیں۔ تو غصہ سے لال پیلے ہو کر سب کی سب کاپیاں پھاڑ کر ضائع کرنے کا حکم دیا اور فرمایا کہ صحیفۂ آسمانی کی کتابت اس قدر غلط، ناکارہ اور افسوسناک تھی کہ ضائع کرنے کے بغیر کوئی چارہ کار نہ تھا حالانکہ اس کی کتابت ایک مشہور خوش نویس نے کی تھی۔ حضرت علامہ اور ان کے احباب کو جب اس کی اطلاع ملی تو بے حد پریشان ہوئے۔ فنِ خطاطی کے مستقبل کے متعلق متفکر ہوئے اور لاہور کے سرکردہ خوش نویسوں کو آمادہ کیا کہ وہ خوشنویسی کے تحفظ اور بقار کے لئے عملی اقدام کریں۔ چنانچہ حاجی دین محمد اور عبدالمجید پرویں رقم

شیرازہ

نے اپنی بیٹھکوں میں خوش نویسی کے مکتب کھولے ۔ یہ واقعہ آج سے کوئی نہیں چالیس سال قبل کا ہے جبکہ برِ اعظم خصوصاً پنجاب اور یوپی میں عظیم خطاط موجود تھے تقسیم کے بعد ملک کے اس خطۂ کشمیر میں یہ موروثی فن نابود ہوا ہے ۔ اور فنونِ لطیفہ کی ان قدروں کی بقا کے لئے کسی گوشہ سے ہمدردی اور اعانت کی دھیمی آواز تک بلند نہ ہو سکی ۔ بلکہ جہاں تک ہو سکا اربابِ اختیار نے اس فن کے مٹانے میں دلی مسرت محسوس کی ۔

جنتِ ارضی کشمیر میں جہاں قدرت نے اپنی تمام رعنائیوں اور دلفریبیوں کو سمیٹ سمیٹ کر جمع کر رکھا ہے ۔ یہاں علم و عرفان کے چشمۂ شیریں ابلنے کے ساتھ ساتھ خطاطی ۔۔ اور خوش نویسی کا فیضان عام تھا ۔ کوئی پڑھا لکھا گھر ایسا نہ تھا جہاں "کریما اور نام حق" کے درجہ میں ماہر مشاق خطاط ہونا ضروری نہ سمجھا جاتا تھا ۔ علمی خاندانوں میں خطاطی کے لئے ریاض تو لابدی تھا ۔ اگر تاریخِ کشمیر کی ورق گردانی کی جائے تو اولیاء کبار اور علماء عظام بھی خوش نویسی میں ید طولیٰ رکھتے تھے ۔ امام اعظم ثانی حضرت بابا داؤد خاکی رح ، حضرت میر حیدر تولہ مولیٰ ، مرزا اکمل الدین بیگ خان بدخشی رح ، قاضی جمال الدین رح ، خواجہ محمد شاہ زوری ، مرزا مہدی مجرمؔ ، ذاخرؔ ، ملا عطاء اللہ ہما رقم ، محمد زمان نافع (برادر غنی کشمیری) محمد مراد زریں رقم ، ملا محسن شیریں رقم ، ملا فصیحی ، ملا نہمی ، ملا محمد صالح ندیمؔ وغیرہ ، ماہر خطاط اور خط شناس مانے جاتے تھے ۔ ملا محمد زریں رقم اور ان کے برادر نے خط نستعلیق سیکھنے میں خون جگر پیا ہے ۔ انہوں نے طرز صفوی کو چھوڑ کر طرز شلغمی ایجاد کیا تھا ۔ اسی بنا پر شہاب الدین شاہ جہاں نے ان کو اپنے مصاحبوں کا فخر بخشا تھا ۔ طرفہ یہ ہے کہ یہ سب حضرات اس فن کے ریاض کو بھی حسنات وصالحات میں شمار کرتے تھے ۔ اس کے ساتھ ان کے ذریعۂ معاش کا کوئی تعلق نہ تھا ۔ اس کے بعد محمد یوسف ٹینگرو ایسے خطاط اور طغریٰ نویس گزرے ہیں جن کی شہرت ایران تک پہنچی تھی ۔ سید جمال الدین اور بابا عبداللہ مخدومی جیسے صوفیانِ دہر خط ناخن اور خط طغریٰ کے مسلّمہ استاد مانے جاتے تھے ۔ گزشتہ نصف صدی کے دور میں راقم الحروف کے

شیرازہ

خسر محمد سیف الدین پنڈت نستعلیق کے ایسے پختہ خطاط تھے کہ پنڈت صاحبان کے اکثر گرو مہاشے "لکھ پتری" نستعلیق میں ان ہی سے کتابت کرواتے تھے۔ خوش نویس برادری کی طرح یہ بھی بلند پایہ عالم فاضل، شاعر اور مورخ تھے۔ ان کی تاریخ جدول کشمیری "طباعت سے آراستہ ہو چکی ہے۔ ان کی خطاطی اور خوش نویسی کی علامتوں میں کئی یادگار کتبے موجود ہیں۔ انہوں نے برصغیر میں "خط در عکس" ایجاد کیا ہے۔ یعنی لفظ اللہ میں اوراد فتحیہ، لفظ محمد میں تکبیر احمر، حرف یٰسین میں سورۂ یٰسین، ن اور ص میں بھی سورہ شریف خاتم میں نگینہ کی طرح سجائے۔ استاد محترم نے اللہ اور محمد کے کتبے مرحوم خانصاحب مرزا غلام مصطفیٰ صاحب کو سفر محمود پر روانہ ہونے کے وقت روضۂ مقدس پر پیش کرنے کے لئے دیئے جن کو دیکھ کر اکابرین عرب و عجم دنگ رہ گئے تھے اور شریف مکہ نے کچھ تحفے بھی بھیجے تھے۔ بعد میں ماہران فن نے اس خط میں قابل تحسین ایجادات کی ہیں۔ ان ہی کے دور میں محمد سعید قاری خانیاری مرحوم، قاضی عزیز الدین عاشق کشمیری مرحوم، منشی محمد حسن مرحوم اس فن کے شہسوار تھے۔ راقم الحروف کو ان سب کا شاگرد رہنے کا فخر حاصل ہوا ہے۔ قاری صاحب کے بے شمار کتبے اور قلمی شہ پارے کئی علمی گھرانوں میں موجود ہیں۔ ان کی عربی خطاطی کو دیکھ کر لاہور کے ماہر خوش نویس عش عش کر اٹھتے تھے۔ بلکہ ایک استاد فن عبدالمجید شمیم وزیری اس خاکسار سے کہتے تھے کہ قاری صاحب کے ہاتھ چومنے کے لئے کشمیر جانا ہی پڑے گا۔ اس دور ناپرساں میں بھی خطۂ کشمیر کے خوش نویسوں اور خطاطوں کے بیشمار کتبے قلمی نمونے اور دستاویزیں موجود ہیں۔

آج سے تقریباً چالیس سال قبل جب جامع مسجد سری نگر مسٹر الوری کی نگرانی میں تعمیر ہو رہی تھی تو آخری مرحلہ میں محراب مسجد کو منقش کرنے کا وقت آیا۔ تنظیمی بورڈ نے یہ فیصلہ کیا کہ مسجد کی محراب میں اسماء الحسنیٰ اور سورۂ جمعہ خط نسخ (طغریٰ) میں لکھ کر سنگ تراشی کرائی جائے۔ میرٹھ، یوپی سے مشہور خطاط نسخ اور طغریٰ نویس حافظ محمد اسحاق جمیل رقم کو

فیروزہ

سری نگر بلایا گیا۔ ریش دراز اور نورانی شبیہ کے بزرگ تھے، کئی ہفتے طغری اور نسخ میں مشق کرتے رہے۔ اسمار الحسنیٰ تو مکمل کیے گئے مگر سورۂ جمعہ محراب کے دائرہ میں برابر نہ رہا۔ کبھی ایک سنگ کا اضافہ ہوتا تھا اور کبھی کمی رہتی، محترم جمیل رقم بھی عاجز تھے اور ایوری صاحب بھی مایوس ہوئے، ساتھ ہی اخراجات کا بوجھ بھی گراں ہو رہا تھا۔ راقم کے بزرگ اور استاد قاضی عزیز الدین صاحب مرحوم و مغفور کو مسٹر ایوری کے ساتھ کچھ شناسائی تھی۔ ایک دفعہ صاحب بہادر نے مسجد کے اندر بلا کر قاضی صاحب سے شکایت کی کہ محراب کو مکمل کرنے میں جلدی ہے مگر آیاتِ قرآنی لکھنے میں دقت آرہی ہے اور وقت ضائع ہو رہا ہے۔ مرحوم قاضی صاحب نے جو بجد ذہین عالم فاضل اور باثروت شخصیت کے حامل تھے۔ مسٹر ایوری کو یقین دلایا کہ یہ سب کام تین دن کے اندر مکمل کر کے دیدوں گا، مسٹر ایوری پہلے تو ہنسی مذاق میں ٹالنے لگے لیکن جب انہیں یہ ذہن نشین ہوا کہ جب یہ سب کام قاضی صاحب جیسا سنجیدہ اور متین انسان ذمہ لیتا ہے تو ضرور انجام دے گا چنانچہ باوجود ذاتی مصروفیات کے یہ سب خطاطی ایک ہفتہ میں مکمل ہوئی۔ اور استاد سنگ تراش شدومد اور اعراب کشی میں قطعاً کوئی دقت محسوس نہ کر پائے اور اسمار الحسنیٰ اور سورۂ جمعہ کے یہ نادر کتبے جو قاضی مرحوم کی فن خطاطی کا نمونہ ہیں ہمیشہ یادگار رہیں گے، قاضی عزیز الدین عاشق کشمیری جو فن خطاطی میں ماہر تھے لیکن یہ فن ان کا ذریعہ معاش نہ تھا بلکہ کشمیر کے علمی خاندانوں کی روایت میں خطاطی اور خوش نویسی لازم ملزوم اور اس کو آبائی ورثہ سمجھتے تھے حصول فن میں اشتیاق کا یہ عالم تھا کہ اس خاکسار نے مشاہدہ کیا ہے کہ قاری محمد سعید مرحوم اور ان کے برادر اصغر قاری علام الدین مرحوم عمر کے آخری حصہ میں بھی "دائروں" اور "کششوں" کو درست کرنے میں ریاض کرتے تھے اور فرمایا کرتے تھے کہ:۔

گرچہ می خواہی کہ باشی خوش نویس — می نویس و می نویس و می نویس

یہ دونوں بزرگ گورنمنٹ پریس سری نگر میں ملازم تھے اور محمد حسن صاحب جموی، سرکاری خوشنویس کی حیثیت سے محکمۂ مال کے دفتر میں کام کرتے تھے۔ احمد حسین سہیل رقم ان کے

ہی فرزند ہیں۔ اور عبدالمجید پردیسی راقم ان کے ماموں زاد بھائی تھے۔ الغرض کشمیر میں عہد بڈشاہی سے ہی استادان سلف کے کارنامے نقش برسنگ ہیں۔ مذہبی، معاشی، تاریخی، طبی اور دیگر علم وادب کے بے شمار خزینے جو دور رواں میں بھی ہمارے لئے مشعل راہ کا کام دے رہے ہیں، ان ہی خطاط حضرات کی کاوشوں کا سرچشمہ ہیں۔ یہ فیضان خطاطی کے حق میں فال نیک ثابت ہوا۔ اسکا آغاز قرآن کریم کے زیر سایہ ہوا با کمال خوش نویس فرط عقیدت اور فرض کفایہ کی بنا پر نہ کہ حصول معیشت کی بنا پر۔ اس فن کو فروغ دینے کے خواہاں رہے۔ اور اس کو بیش از بیش ترقی دینے میں کوشاں رہے اور پھر کلام الٰہی کو پیش کرنے میں انتہائی احترام واحتیاط بھی برتتے تھے یعنی جلال و جمال دونوں کا مرقع ہو۔ گزشتہ نصف صدی میں حق پرست اور صالح دیندار قلمی قرآن کریم سے تلاوت کی وجدانی طراوت کو ترجیح دیتے تھے۔ اگر اس وقت بھی یہاں کے علمی خاندانوں میں جاکر ان کو تلاش کیا جائے تو سیکڑوں قلمی نسخے ایسے دستیاب ہوں گے جن کو دیکھ کر عقل انسانی دنگ رہ جائے گی اور یہ خطاطی فی الواقع آئینہ الٰہی کی عکاس معلوم ہوگی۔ راقم الحروف کو کئی ایسے کلام مجید دیکھنے کا اتفاق ہوا ہے جو خطاطی کی نفیس، حسین وجمیل طرحوں میں خوش نویسوں نے ترتیب دی ہیں۔ شنگرف، حنا، نقرئی اور لاجورد صحیفانی نے آیات الٰہیات کی باطنی کیف سرمدی کے جلال کو نمایاں کر دیا ہے۔ چند نسخے ایسے بھی نظر نواز ہوئے جو حرف آب زر سے لکھے گئے تھے۔ افغان دور میں کئی نیک دل حکام نے معقول ہدیوں پر تبرکاً ایسے بے شمار نسخے حاصل کر کے کابل پہنچائے۔ حیدرآباد اور لاہور میں بھی علم نواز حضرات اس استفادہ سے محروم نہ رہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ ہمارے اپنے زمانہ میں اس فن کی کیا کیفیت ہے تو ظاہر ہے کہ جب پرانے مربی اور اشتیاق والے نہ رہے اور خاص کر تقسیم ملک کے بعد اس رسم الخط کے ساتھ جس تنگ نظری اور تنگ دلی کا مظاہرہ کیا گیا اس سے فن خطاطی کو ضعف پہنچا بلکہ اسکا نابود ہونا یقینی تھا چنانچہ ایسا ہی ہوا۔ اس کے علاوہ مشینوں کا عروج خاص خاص قسم کے ہنروں کا سبب بنا اور ایسے تمام ہنر بری طرح اثر انداز ہوئے۔ چنانچہ خود بعض مشینی موجدوں کو شدید شکایت ہے کہ جوں جوں ٹائپ

رائٹروں، ٹیلی پرنٹروں اور دیگر مشینوں کا رواج بڑھتا چلا جارہا ہے۔ لوگوں کے خط اور دستی فن کاری مفقود ہوتی جارہی ہیں۔ کیونکہ وہ مشق اور سعی و کوشش جس سے خط سنورتا ہے۔ اس کی نہ ضرورت باقی رہی ہے نہ امکان۔ موجودہ حالات کی تیز روی فن پر صبر و سکون کے ساتھ توجہ مرکوز کرنے کے منافی ہے۔ اس لئے حسن تحریر کو عجلت پسندی کی بھینٹ چڑھانا پڑا۔ مشینی رواج اور دیگر تقاضوں خصوصًا اخباری تقاضوں نے جو بے حد عجلت چاہتے ہیں کم سے کم وقت میں کم سے کم محنت کے ساتھ کسب زر کی ترغیب دلاتے ہیں۔ جموں اور کشمیر میں حقیقتًا خطاطی اور خوش نویسی نام کی کوئی چیز موجود نہیں۔ البتہ اکثر اخبارات نے قرطاس ابیض کو قرطاس اسود میں تبدیل کرنے کا مشغلہ شروع کر رکھا ہے۔ جس کے لئے "ارباب ثلاثہ" یعنی مدیران، کاتبان اور عوام یکساں ذمہ دار ہیں۔ اس طرح منفعت کوشی میں اس حد تک تجاوز ہوا ہے کہ بعض محترم مدیران کتابت کی زحمت بھی خود ہی اٹھاتے ہیں۔ خدارا سوچئے کہ ان حالات میں ہمارا آبائی ورثہ کیسے قائم رہے۔ کچھ عرصہ گزرا ہے کہ سابقہ حکومت نے حاتم کی قبر پر لات مار کر موجودہ دور کے ایک خوش نویس کو شائقین خطاطی کی اصلاح اور درستی خط کے لئے پچاس روپیہ ماہوار پر مقرر کیا تھا۔ اسی طرح تیس سال قبل "ارباب ذوق لاہور" نے حضرت علامہ اقبال کی سرپرستی میں خوش نویسی کو فروغ دینے کے لئے جو مکتب قائم کئے تھے۔ اس کے لئے دو تین استادان فن کو سو روپیہ ماہوار امدادی وظیفہ دیا جانے لگا تھا۔ یہ رقم آج کل کی کرنسی کے حساب میں کم سے کم پندرہ سو کے لگ بھگ ہے۔

ببیں تفاوت راہ از کجا تا بہ کجاست

جب حکومت کشمیر نے اردو کو سرکاری زبان تسلیم کیا ہے تو صدق دلی سے اس کی طرز کتابت کے عروج و بقائے دوام کے لئے مخلصانہ اقدام کی ضرورت ہے، اب بھی اس خِطّۂ ارضی میں بہترین خط شناس موجود ہیں جو فضا کو سازگار و ہموار بنانے کے لئے ممد و معاون ثابت ہو سکتے ہیں[1]۔

1۔ کچھ عرصہ پہلے اکادمی نے فن خوشنویسی کو فروغ دینے کے لئے ایک درس گاہ کھولی ہے۔ جس کے صدر مدرس مقالہ نگار مخدومی صاحب ہیں۔

خطاطی کیا ہے؟ تاریخی صفحات اور تمدنی، ادبی و علمی قدروں میں اسکی کیوں اتنی اہمیت ہے؟ ہزارہا اہل ہنر نے برسوں اس پر کیوں اس قدر ریاض کیا ہے؟ تو اس کی روایت یوں ہے، برصغیر ہندوستان میں جب کبھی کسی فنونِ لطیفہ نے اپنے وجدانی احساس کو سمویا۔ تو دانشوران دہر نے اپنی روایتی رواداری سے اس فن کو نت نئی طرح بخشی۔ یہاں تک کہ خطاطی کو "سفیر خیال" کہا گیا ہے۔ یہ بات تمام فنون لطیفہ میں قدر مشترک کی حیثیت رکھتی ہے کہ فن اور ادب سبھی اپنے اپنے طور پر خیال کے ہی سفیر ہیں۔ ان کا مطمع نظر حسن کاری ہے۔ معنی کو صورت بلکہ حسن صورت عطا کرنا تاکہ خیال دوسروں تک بوجہ احسن پہنچ سکے۔

خطاطی براہ راست خیال کی ادائیگی یا عکاسی تو نہیں کرتی مگر انسان کی اس دلی خواہش کو ضرور پورا کرتی ہے کہ اچھی چیز کو اچھی طرح پیش کیا جائے۔ اس طرح ایک خطاط جسے اس بنا پر خوش نویس بھی کہا گیا ہے۔ صاحب بیان کا حصہ دار بن جاتا ہے۔ کسی شاعر، ادیب، مورخ نے خون جگر کے گھونٹ پی کر اپنے تخیلات کو کاغذ پر پھیلایا ہے۔ خطاط کہتا ہے کیوں نہ شاعر دانشور کے ساتھ اپنے خیال کو ملا دے۔ اور اسے دائروں اور کششوں کے پیچ و خم سے اسطرح بنا سنوار کر پیش کرے کہ یہ سونے پر سہاگہ ہو۔ علامہ اقبال ہمیشہ اپنی تصانیف پروین رقم یا حاجی دین محمد سے کتابت کرواتے تھے۔ ابوالاثر حفیظ جالندھری، اختر شیرانی، حضرت مولانا ظفر علی خان اپنی تصانیف کو جاذب نظر بنانے کے لئے تاج زریں رقم اور دیگر مشتاق خطاط کی خدمات حاصل کرتے تھے۔ ان دنوں ملک میں آفسٹ پرنٹنگ کا رواج نہیں تھا پھر بھی ماہران خطاطی اس حد تک کمال کو پہنچ چکے کہ آجکل کی آفسٹ پرنٹنگ اس زمانہ کی لیتھو چھپائی کا درجہ حاصل نہیں کر سکتی۔ عام شاعروں اور ادیبوں کے خیالات تو پھر انسانی ہیں۔ لیکن جہاں کلام الٰہی کا سوال ہو وہاں تو خیال اس قدر ارفع و اعلیٰ چیز ہے کہ ہر شخص کے دل میں اسے زیادہ سے زیادہ خوبصورت پیرائے میں جلوہ گر کرنے کی تمنا پیدا ہوتی ہے۔ تاج کمپنی لاہور اور ماسٹر محمد احسان کے پیکو آرٹ پریس نے طباعت کلام پاک میں انتہائی ذوق و شوق کے ساتھ

شیرازہ

حسین وجمیل پیرایہ میں پیش کیا اور اسرار ومعارف پوری آب وتاب سے جلوہ گر ہوئے۔ اور رفتہ رفتہ خطاطی حقیقی معنوں میں سفیر خیال بن گئی۔ عبدالرحمن چغتائی نے "مرقع چغتائی" کے نام سے "غالب" کے چیدہ اشعار کو مصوری اور خطاطی کے انمول نقوش میں پیش کیا ہے جس سے اچھا وقت میں ایک تہلکہ سا مچا تھا۔ آج سے صرف آٹھ دس سال قبل حیدرآباد دکن کے ایک نامور آرٹسٹ حسینی صاحب نے کلام مجید کے سورۂ دہر، سورۂ نوح اور سورۂ مریم کو بجائے خود عکاسی میں پیش کیا تھا، اس کی شرعی اور دینی جوازیت کو یکسو رکھ کر عکاس نے محنت شاقہ کے بعد تدوین اور تزئین سے اپنی اس نئی کاوش کو باحسن سمجھایا ہے۔ اس ناچیز نے بھی حسینی صاحب کے اس مرقع کی زیارت کی ہے۔

برصغیر کی تقسیم سے قبل لاہور اشاعت کتب کا ایک بہت بڑا مرکز تھا۔ اسی لئے سارے ہندوستان سے خطاط اور خوش نویس یہیں جمع ہوئے۔ یہیں ان کے جوہر کھلے، حوصلہ بڑھا، اعتراف فن ہوا اور حد کمال تک پہنچے ان میں امام وردی سید احمد، نور احمد، اسداللہ کانپوری، منشی محمد عبدالغنی المعروف نتھو کاتب، منشی دین محمد، حافظ محمد یوسف، منشی شمس الدین اعجاز رقم، عبدالمجید پروین رقم، محمد شفیع الوز، نفیس رقم، محمد بخش جمیل رقم، محمد صدیق الماس رقم اور حاجی دین محمد تاج الدین زریں رقم، احمد حسین سہیل رقم وغیرہ شامل ہیں یہ امر دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ جس طرح شعراء اپنے لئے حسب حال تخلص کے دلدادہ ہوتے ہیں۔ اسی طرح خوش نویس حضرات ان القاب کو تلاش کرتے ہیں جس میں ان کے فن کی بھی عکاسی ہوتی ہو۔ نفیس رقم، جمیل رقم، اعجاز رقم، پروین رقم، الماس رقم اور زریں رقم میں واقعی ایسے اوصاف ہیں جو ان القاب کو اسم بامسمیٰ بناتے ہیں۔ جن باکمال حضرات کا اوپر تذکرہ کیا گیا ہے۔ ان سب کے متعلق فرداً فرداً کچھ کہنا دشوار ہے۔ البتہ محمد صدیق الماس رقم کے فن میں حقیقتاً تخلیقی الماس کاری کی جھلک دکھائی دیتی ہے یہ عموماً بائیبل سوسائٹی کے "متی انجیل" کی کتابت مختلف زبانوں میں بلاک پرنٹنگ کے لئے کرتے تھے۔ مگر ان کی صحت عام طور

پر ٹھیک نہیں تھی۔ اصل میں یہ یوپی کے شہر امروہہ کے رہنے والے تھے۔ عبدالمجید پروین رقم اور تاج الدین زریں رقم کو علامہ اقبال کی تصانیف کی کتابت نے غیر فانی شہرت دی ہے۔ پروین رقم درویش صفت اور خدا ترس بزرگ تھے۔ ان کے حلقہ خوشنویسیاں میں بے شمار محب شاگرد اور عقیدت مند تھے البتہ زریں رقم مجید لاہوری کے وضع و قطع پر پہلوان معلوم ہوتے تھے۔ اور فی الواقع وہ اکھاڑہ میں جاکر ڈنڈ پیلتے تھے۔ خوش نویسوں کی رہبری کے لئے انہوں نے "مرقع تاج" کے نام سے نایاب اور نادر مشقوں کا ایک البم چھاپا ہے۔ اس کی چھپائی بے حد دلکش ہے۔ اس مرقع کو انہوں نے کویراج ہرنام داس کے نام معنون کیا ہے۔ راقم الحروف کو یہ مرقع انہوں نے بذات خود عنایت فرمایا ہے۔ دین محمد نے مختلف ممالک کی سیر کی ہے اور جہاں بھی گئے اپنے فن خطاطی کے نقوش بطور یادگار چھوڑے ہیں۔ پشاور کے میاں محمد شریف خطاطی میں بے پناہ صلاحیت رکھتے ہیں۔ انہوں نے خوش نویسی میں نت نئی طرحیں نکالی ہیں اور حروف کو سج دھج چار چاند لگائے ہیں۔ یہ صاحب نہ صرف ماہر خطاط ہیں بلکہ با کمال مصور بھی تھے۔ یہ خاکسار جماعت سے تعلق رکھتے تھے۔ اور علاقائی سرداری کے فرائض انجام دیتے تھے۔ سنہ ۱۹۴۲ء میں یہ پٹھان خاکساروں کا ایک دستہ لیکر کشمیر بھی آئے تھے۔ ان کی سادگی، خلوص سپاہیانہ عزم کو دیکھ کر سرینگر میں سیکڑوں نوجوان خاکسار تحریک میں شامل ہو چکے تھے اور بیلچے لیکر مارچ بھی کرتے تھے میاں محمد شریف نے فن خطاطی پر ایک شاندار کتاب لکھی ہے اس کا نام "ید بیضا" حسب حال رکھا گیا ہے۔ اس میں خطاطی اور خوش نویسی کے ایسے جوہر ایجاد کئے گئے ہیں جن کا جواب نہیں۔ مثلاً عام طور پر خط گلزار کی کیفیت یہ ہے کہ پہلے حروف کا خاکہ تیار کیا جاتا ہے پھر اس میں پھول اور بیل بوٹے بنا کر نقاشی کی جاتی ہے۔ بعض اوقات یہ نقوش رنگوں سے بھرے جاتے ہیں جس سے واقعی گلزار کی وضع پیدا ہو جاتی ہے۔ خط ماہی میں خلا مچھلی کے سراپا سے پر کیا جاتا ہے، شریف صاحب نے اس میں یہ جدت پیدا کی کہ خاکے کو ابری سے پر کیا جاتا ہے جس سے چھوٹی چھوٹی دلکش لہروں اور حلقوں کا سماں پیدا ہوتا ہے۔ نمونہ "نصر من اللہ و فتح قریب" کے کتبے میں دیکھئے۔

اس میں کیسے لفظوں اور کشتوں یہاں تک کہ تلوار کے پیش قبض میں بھی لہروں کا سماں باندھا گیا ہے اس لئے اب اس خط کو خط ابری کا نام دیا گیا ہے۔ معمولی تغیر و تبدل کے بعد خط انجم بھی اسی خط سے پیدا ہوتا ہے۔ "ید بیضا" میں شوخیٔ قلم کے ایسے ہی متعدد نمونے دکھائے گئے ہیں۔ تقطیع بے حد نفیس، خوبصورت اور ترتیب اس سے بھی زیادہ خوش آیند۔ غور سے دیکھیے کے بعد اسی کتبے میں "بسم اللہ الرحمٰن الرحیم" تلواروں اور ڈھالوں سے کس طرح سجایا گیا ہے۔

آزادی کے بعد برصغیر کے نامور خطاط کو کراچی کی فضا ساز گار معلوم ہوئی۔ اور انواع و اقسام کے فن کاروں کا جمگھٹا بھی یہیں ہوا اور ان کے فنون آپس میں گھلنے ملنے لگے اور نت نئی ندرتوں کو جنم دینے لگے۔ آج کل اعلیٰ درجہ کے اردو اخبارات یا رسالوں میں جو "نیم عربی و نیم فارسی" "خط درمیانہ" رائج ہوا ہے یہ اسی سنگم کا نتیجہ ہے۔ کراچی میں اسکی ایجاد ہوئی اور ہندوستان کے اخبارات نے نقل اتاری۔ سری نگر کے ایک دو خطاط اس کا چربہ اتارنے میں لگے ہیں۔ حالانکہ ہماری اس ساری ریاست میں بیشتر اخبارات کی کتابت رسوائی کن حدود سے تجاوز کر چکی ہے۔

آزادی کے بعد جب کراچی علم و ادب کا گہوارہ بننے لگا تو لاہور کی طرح خطاط او عکاس کے اجتماع میں یہ حضرات شامل تھے۔ منشی محمد یوسف، ان کی ہمشیرہ فاطمۃ الکبریٰ اور ان کے شاگرد عبدالمجید، منشی محمد احسان اور منشی رضی، میرٹھ کے منشی جمیل الدین، سید شاہ محمد قادری حیدر آبادی المعروف مستجاب رقم، مرزا عنایت اللہ، منشی شیخ عثمان۔ ان تمام باکمال خطاط سے لطافتِ فن کے انمول نمونے ہندوستان کے علمی شہروں میں ذوق و شوق سے محفوظ کئے گئے ہیں۔ منشی عبدالقدیر نے نستعلیق میں اس قدر باریک خط نوک پلک صفائی اور برجستگی کا ایسا اہتمام کیا ہے۔ جیسے واقعی موتی ہی موتی پرو دیئے گئے ہوں۔ اسی طرح عبدالمجید میرٹھی مرقع رقم کی عبارت پر مینا کاری کا گمان ہوتا ہے۔ منشی محمد یوسف دہلوی نے جس طرح

نئی دہلی کے سکریٹریٹ، دلیسرائے ہاؤس، کونسل چیمبر اور انڈیا گیٹ وغیرہ اہم مقامات پر خطاطی کے انمول ہیرے جڑے ہیں۔ اسی طرح پاکستان میں، نوٹوں، ٹکٹوں اور اہم شخصیتوں کے مرقدوں پر نقوش نستعلیق یادگار چھوڑے ہیں۔ نستعلیق میں ان کی اپنی خاص روش ہے۔ ان کے دامن گھیرے اور حروف کھڑے معلوم ہوتے ہیں اور عجیب بہار دیتے ہیں۔ ہمارے یہاں شاہد پیر حسام الدین خانیازی نے ان کا طرز اختیار کرنے کی کوشش کی تھی مگر ناکام رہے البتہ صفائی میں ان کی طباعت اچھی رہی۔ اور طغری میں ان کا وجود غنیمت ہے۔ منشی جمیل الدین ہفت قلم مشاق ہیں۔ نسخ، نستعلیق، طغریٰ، گلزار، رقاع، شکستہ، ثلث، کوفی، مصری، تغرام وغیرہ میں دسترس رکھتے ہیں۔ طرفہ یہ ہے کہ نئے تقاضوں کے ساتھ قدم بہ قدم چلتے ہوئے انہوں نے بڑی عمدگی کے ساتھ موسیقیائی اور بنگلہ نما خطوط ایجاد کئے ہیں۔ بنگالی میں "آئی رتوا پھولوں کی" اور پشتو میں "رمضانئے ادئی روزارشلیشئے"۔

اس صحبت میں چند متذکرہ صدر خطاط کے ان کتبوں کو شامل کرتے ہیں جنہوں نے اپنے وقت میں سارے ہندوستان میں تہلکہ مچایا تھا اور اب بھی یادگاری نادرات میں شامل ہیں۔

ایک خطاط نے جو دل کے بیمار ہیں، اپنے نام کے ساتھ دل کے ڈاکٹر کا طغریٰ بھی بنایا ہے۔ ڈاکٹر کو دل میں جگہ دی ہے اور دائیں بائیں اوپر نیچے بھی دل ہی دل ہے۔

نوٹ:۔ اس مضمون میں بعض ضروری معلومات کے لئے "صحیفہ" ماہوار سے استفادہ کیا گیا ہے۔

ایم۔ اے نصر

آزادی کے بعد بنگال میں اردو

زبان کا تعلق انسان کے ساتھ لازم و ملزوم کی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ قوم زمانہ میں ترقی کی منازل طے کرنے سے قاصر رہتی ہے جو اپنی کوئی مخصوص زبان نہ رکھتی ہو۔ کسی بھی قوم کی زندگی اور ترقی کا راز اس کی زبان میں مضمر ہوتا ہے کیوں کہ ہر قوم اپنے خزینہ ادب کو اپنی مخصوص زبان میں محفوظ رکھتی ہے۔ جو ماضی، حال اور مستقبل کے دائرہ میں اس کو زندہ رکھنے کے لئے ایک کارآمد "آلہ" کی حیثیت رکھتا ہے۔

اکثر یہ دیکھا گیا ہے کہ "زبان" کو مذہب سے مخصوص کر دیا جاتا ہے۔ اور اسی بات کو ملحوظ رکھتے ہوئے، اس کی مخالفت کی جاتی ہے۔ یہ "بدعت" "اردو" کے ساتھ بھی ہے۔ اس کو مسلمانوں کی زبان قرار دیدیا گیا ہے۔ یہ بات کسی حد تک تو درست ضرور ہے۔ مگر اس کو بالکل درست کہنا، صحیح نہیں ـــــ اسلام، ایک عالمگیر مذہب ہے۔ اس کو ماننے والے دنیا کے ہر گوشے میں، موجود ہیں۔ اور یہ مانی ہوئی بات ہے کہ ان سبھوں کی زبانیں مختلف اور الگ ہیں، ان کا اثاثہ فکر ان کی اپنی زبان میں بند ہے۔

اردو ہندوستان کی ایک مقبول عام زبان ہے۔ جو اسی دیار میں پیدا ہوئی۔ پلی بڑھی اور ہندوستانیوں نے بلاتفریق مذہب و ملت، اس زبان کی ترویج و اشاعت میں حصہ لیا ـــــ

ایمانداری کے ساتھ، لسانی تاریخ پر اگر کوئی نظر ڈالے گا۔ تو اس کو خود بخود یہ احساس ہوگا کہ جس زبان کو وہ غیر ملکی کہہ رہا ہے۔ اور شان بہم پہنچانے کے لئے زمین و آسمان کے قلابے ملا رہا ہے۔ وہ ان کی اپنی زبان ہے۔ جو اس کے بزرگوں کی شعوری اور غیر شعوری

کوششوں سے وجود میں آئی ہے۔

یوں تو پنجاب و دکن اور دہلی و لکھنؤ نے اردو زبان کی ترویج و اشاعت میں جو حصہ لیا ہے وہ اظہر من الشمس ہے، اس زبان کی جو خدمات انجام دی ہیں۔ وہ تاریخ میں ایک روشن باب کی حیثیت رکھتی ہے۔ مگر اس سلسلے میں "بنگال" کا نام نہ لیا جائے تو اس کے ساتھ ناانصافی ہوگی۔ بنگال کی اردو خدمات کیا ہیں؟ یہ ایک روشن حقیقت ہے۔ جس سے اہل فکر و نظر بخوبی آگاہ ہیں۔ اس سلسلے میں پروفیسر جاوید نہال کے یہ الفاظ بہت قیمتی ہیں۔

"کوئی معمولی پڑھا لکھا آدمی بھی یہ دعویٰ نہیں کر سکتا کہ اردو زبان نے بنگال میں جنم لیا۔ تاہم یہ دعویٰ یقیناً کیا جا سکتا ہے کہ کلکتہ کو اگر شعری ادب میں نہیں تو نثری ادب میں سنگ میل کی حیثیت ضرور حاصل ہے۔ کیوں کہ ہندوستان کے اس کاسموپولیٹن شہر میں نثر کی نشو و نما پر سب سے پہلے توجہ کی گئی اور سر جان گل کرائسٹ کی سرپرستی میں فورٹ ولیم کالج میں نثر کا ننھا پودا سینچا گیا"

آزادی کے بعد مغربی بنگال میں اردو کی جو کتابیں تصنیف ہوتی ہیں ان کی فہرست ـــــ دیکھنے کے بعد یہ احساس ہوتا ہے کہ اردو ادب نے یہاں اپنی تیس سالہ زندگی میں وہ ترقی نہیں کی ہے جو کہ ہونی چاہیے تھی۔ اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ یہاں کے لوگ نثر کی پر کٹھن راہوں سے گھبرا گئے ہیں۔ اس کے چٹیل میدانوں میں سر کھپانے کی بجائے شعری ادب میں پناہ ڈھونڈ لی اور مشکلات سے دامن بچا کر نکلنے کی سعی میں پستی کی جانب لڑھکتے چلے گئے ـــــ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ نثری ادب نے خاطر خواہ ترقی کی اور نہ شعری ادب نے ـــــ

لیکن ایسی اندوہناک فضا میں گھرے ہونے کے باوجود بنگال کے اردو ادب نے چند ایسے ادیب و شاعر ضرور دیئے ہیں، جو اردو ادب کی بقا کے لئے معاون و مددگار ثابت ہوئے ہیں۔ ان میں سے اکثر کا تعلق درسگاہوں سے یا پھر صحافت سے ہے۔

ادب کا مخصوص پیمانہ کبھی یہ نہیں دیکھتا کہ اہل ادب نے اس کو کیا دیا ہے؟ اس کے ذخیرہ ادب میں کتنا اضافہ کیا ہے؟ کتنی کتابوں کے انبار لگائے ہیں؟ بلکہ وہ صرف یہ دیکھتا ہے کہ اس نے کس حد تک "فائدہ" پہنچایا ہے۔ مندرجہ کتابوں کی فہرست کو دیکھ کر بخوبی اندازہ ہو جائیگا

شیرازہ

کہ آزادی کے بعد اردو ادب میں کیا اضافہ ہوا ہے: پیام نو۔ گلدستہ۔ آئینہ بحور۔ فریاد و جواب فریاد۔ اجالوں کے گیت۔ شاہکار قصیدے۔ بہتے آنسو۔ میر کارواں: تذکرہ حبیب۔ تیر و ترکش مسارخ سے وحشت تک۔ نکہت و نغمہ۔ ذکر آزاد۔ آخری شکست۔ راہ کا کانٹا۔ روپ متی۔ ناسور۔ شاعر کی شادی۔ پھول رانی۔ نیا شاہکار۔ پیاسے دل۔ شعلہ رنگین۔ بنگالی ہندوؤں کی اردو کی ادبی خدمات۔ سوانح حیات تجار اعرافی ہند۔ سوانح عمری الحاج جناب شیخ محمد صدیق صاحب رح منارۂ نور۔ رنگ و بو۔ سیل رشک۔ الہام سحر۔ نقش لقا۔ جام جم۔ رقص حیات۔ تثلیث حیات کلکتہ اک رباب۔ پریخانہ الفت۔ اردو اور بنگال۔ دالٹ دھٹ مین کی نثر اور نظمیں۔ (مترجم پروفیسر عبدالرؤف۔ کلکتہ یونیورسٹی) اور انیسویں صدی میں بنگال کا اردو ادب۔

اردو ادب میں تحقیق کا دائرہ بہت ہی سمٹا ہوا ہے۔ ضرورت تو اس بات کی ہے کہ دائرہ کو وسعت دی جائے۔ اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب ذوق و جستجو کی فراوانی ہو اور مجھے یہ کہنے میں عار نہیں کہ بنگال کے اردو ادب پر ان معنوں میں جمود طاری ہے اور یہ جمود اسی وقت ختم ہو سکتا ہے۔ جب ہمارے دانشوروں کے اندر ذوق تحقیق کی برقی لہر دوڑ جائے۔ اور اس کے لئے ضروری ہے کہ عرق ریزی اور دیدہ ریزی کا جذبہ ان کے اندر فروغ پائے۔ اور یہ لکھتے ہوئے مجھے خوشی ہو رہی ہے کہ اب دریائے ادب کی ساکن میں پھر ارتعاش پیدا ہونے لگا ہے۔ بنگال کے قابل قدر اردو فنکاروں کے اندر تحقیق کا جذبہ سر ابھارنے لگا ہے اور تعجب نہیں کہ یہ جذبہ دیوانگی کی حدود کو چھولے۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ اردو ادب کے تحقیقی دیوانے کیسا کارہائے نمایاں انجام دیتے ہیں۔

کچھ عرصہ پہلے پروفیسر ایم این حسن ہاشمی، جو اردو ادب میں جاوید نہال کے نام سے مشہور ہیں، ان کا موثر تحقیقی مقالہ "انیسویں صدی میں بنگال کا اردو ادب" کتابی صورت میں شائع ہو کر منظر عام پر آیا ہے۔ یہ کتاب اردو ادب میں نادر اضافہ کی حیثیت رکھتا ہے بلاشبہ اس کو دنیائے ادب میں سنگ میل کی حیثیت حاصل ہے۔ اس کتاب کے متعلق معاصر مسائل ویکلی (پٹنہ) رقمطراز ہے"..... دراصل یہ موصوف کے تحقیقی مقالہ کا عنوان ہے جو ڈی لٹ کی ڈگری کے لئے لکھا گیا ہے جو بلاشبہ پنجاب میں اردو، دکن میں اردو اور

بہار میں اردو کے مقابل میں رکھی جا سکتی ہے۔ اس کا مطالعہ ہر اردو داں کے لئے از حد ضروری ہے۔

انیسویں صدی میں بنگال کا اردو ادب، پروفیسر جاوید نہال کی تخلیقی قوت' اور تحقیقی صلاحیت' کا بھرپور آئینہ دار ہے —— انداز بیان بہت ہی شگفتہ اور سلجھا ہوا ہے۔ دل چسپ پیرائے میں، نہایت باریک بینی کے ساتھ انیسویں صدی کے اردو ادب، کو دائرہ تحریر میں لایا گیا ہے۔ اس سے ابھرتی ہوئی پُر روشن کرنیں' تحقیقی کاموں سے دلچسپی رکھنے والوں کے لئے مشعل راہ ثابت ہو سکتی ہیں۔ مختصر یہ کہ اس کتاب کی ترتیب و تالیف نے یہ ثابت کر دیا ہے کہ بنگال کا اردو ادب، اگر دوسروں سے آگے نہیں، تو کمتر بھی نہیں ہے۔

بنگال کی سرزمین اردو ادب کے لئے سنگلاخ ضرور ہے۔ مگر صحافت کے لئے بنجر نہیں۔ اس میں شک نہیں کہ آزادی کے بعد یہاں سے بہت سے اخبار و رسالے نکلے اور بند ہو گئے۔ ان کے بند ہونے کی بہت سی وجہیں تھیں۔ جن میں سرمایہ کی فراہمی، کتابت اور چھپائی کی اجرت میں زیادتی اور اشتہارات کی کمی، اس کے علاوہ —— یہاں وہی اخبارات ترقی کی راہوں کو کامیابی کے ساتھ طے کر سکتے ہیں، جو کسی خاص مسلک یا نظریئے کے تحت نکل رہے ہوں، اور عوام کو مطمئن کرنے کی پوری صلاحیت رکھتے ہوں۔ ورنہ ان کی زندگی دم توڑ دے گی اور وہ گمنامی کی اتھاہ تاریکیوں میں ڈوب جائیں گے۔

اخبارات اور رسالوں کی فہرست درج کر رہا ہوں، جن سے بنگال کے دنیائے صحافت کے متعلق حتمی رائے قائم کرنے میں مدد ملے گی۔ ان میں سے زیادہ تر صحافت کے افق پر جلوہ گر ہو کر دم توڑ چکے ہیں۔ اور اب صرف یادِ ماضی بن کے رہ گئے ہیں۔ روزنامے: انگارہ اخوت۔ الحق۔ جمہور۔ رہبر۔ رہنما۔ ستارہ۔ کارواں۔ آزاد ہند۔ آبشار۔ امروز۔ عصر جدید روزانہ ہند۔ رہبر عالم۔ سنگم۔ ہفتہ وار: امن۔ آفتاب۔ ارمغان۔ اسپورٹسمین۔ پائل پرواز۔ چیت۔ راگ رنگ۔ رفتار عالم۔ طوفان۔ عبرت۔ عبدل ویکلی۔ واسطہ۔ پرچم ہند۔ پندرہ روزہ: آفاق۔ آرزو۔ اسپورٹس اور تفریح۔ اسپورٹسمین۔ اسپورٹس اور فلم۔ جام جم۔ جام کوثر۔ معمار۔ ناصح۔ مغربی بنگال۔ تحریک ملت۔ ماہنامے: ارمغان۔ اخوت۔ ارسلان۔ آفاق۔ اعلان نو۔ آواز مشرق۔ بزم ہند۔ پیغام۔ نگار عالم۔ تاریخ العرفان۔ شیرازہ

جہاں آرا - درد دل - دلہن - دلچسپ - تجلّی - چراغ راہ - روح ادب - سیلاب - ساکھی ساز - سوز - شعلہ - شفاء الملک - صدائے حریت - ضرب کلیم - فانوس ڈائجسٹ - فلم ویو کہانی - کسوٹی - معاون - مجسمہ - ندائے وطن - نشیمن - حسن و صحت - سبد گل - دو ماہی : نئے حصار - ہمالیہ - غنچہ -

کلکتہ مغربی بنگال کا مرکزی شہر ہے، جو کہ اردو صحافت کا بھی مرکز ہے۔ جام جہاں نما اور الہلال کا نام اس کے ماضی کو زندہ رکھنے کے لئے کافی ہے۔ صحافت کے میدان میں یہاں اطمینان بخش ترقی ہوتی ہے۔ فی الوقت سات روزنامے: سنگم، آزاد ہند، آبشار، عصر جدید روزانہ ہند - امروز - غازی دو ماہنامے: حسن و صحت اور سبد گل اور ایک دو ماہی بچوں کا خوبصورت اور دیدہ زیب معیاری رسالہ غنچہ اور ایک پندرہ روزہ اصلاحی اخبار تحریک ملت نکلتا ہے۔ ان کے علاوہ ہندوستان کے مشہور اخبارات و رسالے یہاں کثیر تعداد میں فروخت ہوتے ہیں۔ ان کی تعداد فروخت کو دیکھ کر یہ احساس ہوتا ہے کہ یہاں ابھی اردو مردہ نہیں ہوئی ہے۔ نئی توانائی بہم پہنچا کر اس کو خوشگوار زندگی دی جاسکتی ہے ••

(ڈاکٹر) نظام الدین

رام چرت مانس اور نئی پیڑھی

رام چرت مانس ہندی ادب کی ایک مایۂ ناز تخلیق ہے اور یونیسکو نے دنیا کی ممتاز تخلیقات میں اسے بھی شامل کیا ہے۔ تمام ہندوستان میں خاص کر شمالی ہند میں یہ کروڑوں لوگوں میں اسی طرح مقبول اور ہر دلعزیز ہے جس طرح مسلمانوں میں قرآن پاک اور عیسائیوں میں بائبل مقبول ہیں۔ بلاشبہ یہ ایک ایسا شاہکار ہے کہ ہند کے عوام جتنا اپنے کو سراہیں جتنا اپنے پر ناز کریں کم ہے۔ رام چرت مانس ایک رزمیہ ہے اور اس کی تخلیق گوسوامی تلسی داس نے آج سے چار سو سال قبل اتر پردیش میں واقع اجودھیا کے مقام پر کی تھی۔ آج ملک بھر میں رام چرت مانس کی چار سو سالہ تقریبات بڑی عقیدت کے ساتھ منائی جا رہی ہیں۔ لیکن اسے کسی تقریب کی بیساکھی پر کھڑا ہونے کی ضرورت نہیں۔ یہ ہندوستانی تمدن کی جیتی جاگتی تصویر ہے۔ ہندوستانی کلچر کا وہ چنار ہے جس کی جڑیں بہت گہرائی تک پہنچی ہیں اور جس تخلیق کی جڑیں جتنی گہری ہماری زندگی تک پہنچتی ہیں وہ تخلیق اتنی ہی مضبوطی سے صدیوں تک برقرار رہتی ہے۔ اور وہ ایک ملک کی چیز نہ رہ کر ہر ملک کی ہو جاتی ہے۔ رام چرت مانس کی بھی ایسی ہی اہمیت ہے۔ اس کا سندیش عالمی ہے اور تلسی داس ایک عالمی رہبر ہیں۔ اسے ہم

مذہب کی تجوری میں بند کر کے نہیں رکھ سکتے، اسی لئے تو تلسی داس نے اسے سنسکرت میں نہ لکھ کر عوام کی بول چال کی زبان اودھی میں لکھا ہے۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ ۱۵۷۴ء کے آس پاس لکھی گئی — سامنتی، جاگیرانہ دور کی پیداوار برہمنوں کی برتری ظاہر کرنے والی، مختلف مذہبی عقائد کے ٹکراؤ سے جنم لینے والی یہ تصنیف آج کے معاشرہ اور ماحول میں، سماج اور نظام میں کہاں تک ہماری رہبری کر سکتی ہے۔ آج جبکہ زندگی کی پرانی قدریں فرسودہ ہو کر دم توڑ رہی ہیں، نوجوان پرانے راستہ کو ترک کر کے نئے راستہ کی تلاش و جستجو میں لگے ہوئے ہیں تو کیا وہ اس برسوں پرانی رامائن سے مستفید ہو سکتے ہیں۔

پرانے فرسودہ اور دقیانوسی خیالات رکھنے والے لوگوں پر نئی پیڑھی کا غم و غصہ لاوا بن کر پھوٹنا چاہتا ہے۔ وہ ظلم و ستم اور بے انصافی کے خلاف بغاوت کر رہے ہیں۔ پرانے ذہن کے لوگوں کا گدی اور کرسی سے چپکا رہنا انہیں ایک آنکھ نہیں بھاتا۔ رام چرت مانس میں اس مسئلہ پر پوری وضاحت کے ساتھ روشنی ڈالی گئی ہے۔ راجہ دشرتھ بہت دور اندیش تھے۔ انہوں نے اپنی مرضی سے رام کو راجگدی دینے کا اعلان کیا تاکہ نئی پیڑھی میں کسی طرح کا اضطراب پیدا نہ ہو۔ یہ رام کی عظمت ہے کہ انہوں نے شاہی تخت کو چھوڑ کر، آرام و آسائش کی زندگی پر بن باس کی پر آشوب اور پر مصائب زندگی کو ترجیح دی۔ اگر آج کا نوجوان اس طرح گدی سے محروم کر دیا جاتا تو یا تو وہ خودکشی کر لیتا یا ہپی بن جاتا یا پھر بٹوارے کے لئے ماں باپ سے لڑائی جھگڑا کرتا اور اپنے بھائی کے ہی خون کا پیاسا بن جاتا۔ لیکن ایک نیک، فرض شناس اور فرمانبردار بیٹے کی شکل میں رام نے نہ صرف اپنے والد محترم راجہ دشرتھ کا حکم مانا بلکہ ایثار و قربانی کی وہ مشعل روشن کی جس سے قوم اور ملک کی زندگی کو ہمیشہ روشنی ملتی رہے گی۔ آج دولت جمع کرنے اور بلند سے بلند عہدہ پر قبضہ کرنے کی چاروں طرف بھاگ دوڑ لگی ہے۔ خود غرضی کا ننگا ناچ ہو رہا ہے۔ لیکن خود غرض بننے، لکھپتی بننے یا دوسرے کا حق چھین کر، اسے پیچھے دھکیل کر آگے بڑھنے سے سماج نہ تو ترقی کر

سکتا ہے اور نہ ہی امن و آشتی اور سماجی یکجہتی قائم ہو سکتی ہے۔ منتھرا صرف ایک داسی یا نوکرانی نہیں بلکہ وہ ایک نظریہ کی عکاسی کرتی ہے اور وہ نظریہ ہے خود غرضی کا، لالچ کا، منتھرا کے نظریہ سے تو سماجی اور گھریلو زندگی میں انتشار پیدا ہوتا ہے۔ وہ سنگھرش کو جنم دینے والی ہے، شانتی کو درہم برہم کرنے والی ہے۔ رام نے لنکا کو فتح کرنے کے بعد بھی اسے راون کے بھائی کو واپس کر دیا، اگر رام چاہتے، اگر ان میں ذرا بھی خود غرضی ہوتی تو لنکا کی سلطنت کو اپنے قبضہ میں آسانی سے کر سکتے تھے۔ رام کی شخصیت آفتاب کی مانند پر نور ہے اور اپنی نورانی سے دوسروں کو بھی منوّر کرتی ہے اور وہ بھی بلا کسی امتیاز کے رام نے نشاد، شبری، کیوٹ (ملاح) سب کو گلے لگایا، سب سے پریم و ہمدردی کا برتاؤ کیا۔ تلسی داس ایک انقلابی شاعر تھے، وہ ایک انسان دوست تھے۔ رام بھی انسان دوست تھے۔ انہوں نے اقلیتوں کو اپنے ساتھ لیا، ان سے ہمدردی کی، ان کی مشکلات کو سمجھا اور دور کیا۔ وہ ایک طرف تو شبری جیسی بھیلنی کے جھوٹے بیر کھاتے ہیں، دوسری طرف نشاد کو پریم سے اپنے پاس بٹھلا کر اس کی خیر و عافیت معلوم کرتے ہیں۔

سہج سنیہہ ودس رگھورائی
پونچھی کشل نکٹ بیٹھائی

رام چرت مانس برہمن ازم اور ذات پات کا مخالف ہے۔ تلسی کے زمانہ میں خاندانی اور سماجی زندگی منتشر تھی، اس وقت ہریجنوں اور شودروں کی حالت قابل رحم تھی۔ اس لئے انہوں نے سماجی ایکتا کی حمایت کی۔ اور کہا " رام پرتاپ وشمتا کھوئی "۔ رام کی شخصیت سے ایکتا اور ہم آہنگی پیدا ہوتی ہے اور انتشار دور ہوتا ہے، طرفداری ختم ہوتی ہے۔ رام کی سیرت سے ظاہر ہوتا ہے کہ جو بدلے گا نہیں وہ مٹے گا، جو وقت کے دھارے کے ساتھ چلتا ہے اس کے مطابق بدلتا ہے وہ کبھی نہیں مٹ سکتا۔ رام نئی پرمپراؤں کو جنم دینے والے تھے۔ لنکا کو فتح کر کے جب وہ اجودھیا واپس آئے تو تخت نشینی کے وقت رسم کے مطابق انہیں سب سے پہلے اسنان کرنا چاہئے تھا مگر انہوں نے ایسا نہیں

کیا بلکہ اپنے بھائیوں کو پہلے اسنان کرایا، ان کے بعد خود کیا اور حسبِ دستور ان کے بال، کپڑے وغیرہ دوسروں کو درست کرنے چاہیئے تھے مگر رام نے خود ہی یہ سب کام کئے۔ اسطرح نئی پیڑھی کو رام سے فرض شناسی، فرماں برداری اور کام کی عظمت کا قابلِ تقلید درس ملتا ہے۔

نئی پیڑھی کی رگ رگ میں بے انصافی اور دقیانوسی خیالات کے خلاف شدید بغاوت کا جذبہ بھرا ہے۔ وہ نہ تو کسی کی حق تلفی برداشت کرتے ہیں، نہ کہیں بے انصافی پسند کرتے ہیں اور نہ فرسودہ خیالات کو گوارہ کرتے ہیں۔ رام کو جیسے ہی بن باس دیا گیا تو اس بے انصافی کے خلاف لچھمن کے تن من میں آگ لگ گئی اور وہ اس وقت اپنے پتا راجہ دشرتھ کو کھری کھوٹی سنانے سے نہیں چوکے۔ بھرت نے اپنی والدہ کیکئی کو خوب آڑے ہاتھوں لیا۔ انہوں نے اپنی ماں سے کہا "پاپن تو نے سب طرح سے خاندان کا ناش کیا ہے، کم عقل جب تیرے دل میں ایسا برا خیال آیا تھا اس وقت تیرے دل کے ٹکڑے کیوں نہیں ہو گئے اور مراد مانگتے ہوئے تیرے دل میں رتی بھر بھی دکھ نہیں ہوا، تیری زبان نہیں جلی، تیرے منہ میں کیڑے نہیں پڑے، تیرے دل میں ایسا برا خیال آیا تھا تو مجھے پیدا ہوتے ہی کیوں نہیں مار ڈالا۔"

جوں پہ کو رُوچی رہی اتی توہی
جنمت کاہے نہ مارے موہی
پیڑ دکاٹی ئیں پالیو سینچا
مین جین، نتی باری اُلیچا
ہنس ونسو، دسرتھ جنک، رام لکھن سے بھائی
جننی، تو جننی بھئی، ودھی سن کچھ نہ بسائی

اور ایسے موقعہ پر نئے لباس میں ملبوس، زیورات سے سجی، دھجی منتھرا داسی جب وہاں پہنچی تو اس نے جلتی آگ میں گھی کا کام کیا اور شتروگھن نے اس کے کوبڑ پر اتنے

شیرانہ

زور سے لات ماری کہ چیختی، چلاتی، زمین پر منہ کے بل گر پڑی، دانت ٹوٹ گئے، خون بہنے لگا۔ یہ ہے نئی پیڑھی کا بے انصافی کے خلاف غصہ اور بغاوت۔ جب پرشورام نے شوجی کا کمان ٹوٹا ہوا دیکھا تو ان کا پارہ ۱۰۰ ڈگری سے اوپر چڑھ گیا، گھمنڈ اور زعم میں آکر اناپ شناپ بکنے لگے، لچھمن نے اس وقت ان کی خوب خبر لی اور کہا کہ تم ہمیں خوف زدہ کرنا چاہتے ہو۔ پھونک سے پہاڑ اڑانا چاہتے ہو، میں تو تمہارا جنیو دیکھ کر تمہیں نہیں مارتا کیونکہ ہمارے خاندان میں برہمن، ایشور بھگت، دیوتا اور گائے پر ہاتھ نہیں اٹھایا جاتا۔ پرشورام نے تو علم وفن کی جگہ "بھرم" کو ہی سب کچھ مانا تھا، وہ لاعمل اور مغرور تھا۔ ایسے لاعمل اور مغرور آدمی کو نئی پیڑھی بھری سبھا میں ـــ سب کے سامنے رسوا اور ذلیل کرتی ہے، اس کی پول کھول کر رکھدیتی ہے۔ مگر ایسا کرتے وقت لچھمن کی طرح نظم وضبط سے تجاوز نہیں کرنا چاہئے۔

پرانے لوگوں کی بوڑھی نظر دھندلی ہو جاتی ہے، وہ دور کی چیز تو دیکھ ہی نہیں سکتے۔ قرب وجوار کی اشیاء بھی انہیں دھندلی دکھلائی پڑتی ہیں۔ نئی پیڑھی کی نظر تیز ہوتی ہے، اس کی روشنی تازہ ہوتی ہے اور وہ پاس کی چیز جتنی صاف صاف دیکھ سکتی ہے، دور کی چیز بھی اتنی ہی صاف صاف دیکھ سکتی ہے۔ پرشورام کی بوڑھی نظر رام اور لچھمن کی دلیری اور بہادری کو نہیں دیکھ سکتی اور راون جو اپنی طاقت کے زعم میں اندھا تھا، اسے بھی پاس کی چیز صاف دکھائی نہ دی ـــ وہ اندازہ ہی نہیں لگا سکے کہ آگے کیا ہو سکتا ہے۔ ان کا لڑکا پرہست ان کی پرزور مخالفت کرتا ہے کیونکہ وہ نہیں چاہتا کہ سیتا جی کو لنکا میں رکھا جائے، وہ ان کے خلاف بغاوت کرتا ہے، اس کے بہت سمجھانے پر بھی راون نہیں مانتا تو غصہ میں جھلا کر محل کے اندر چلا جاتا ہے کیوں کہ راون پر نیک صلاح کا اسی طرح کوئی اثر نہیں ہوا جس طرح موت کے منہ میں پھنسے بیمار پر کسی دوا کا اثر نہیں ہوتا۔

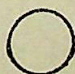
نئی پیڑھی کی ایک صفت یہ ہے کہ وہ شادی بیاہ کو غیر ضروری تقید سمجھتی ہے اور

آزادانہ سیکس یا بھوگ کی وچار دھارا میں یقین رکھتی ہے۔ رام چرت مانس میں آزادانہ سیکس پر بھی نظر ثانی کی گئی ہے۔ ایسے سیکسی یا بھوگی کردار اہلیا، بالی، راون، راون کی بہن سنورپن کھا ہیں۔ اہلیا نے اپنے روپ کے جال میں چاند کو پھنسایا جس کے بدلے میں گوتم نے انہیں ہمیشہ کے لئے اپنی زندگی سے علیحدہ کر دیا اور اس نے پاپ بھری زندگی میں گھٹ گھٹ کر سانس لی۔ راون کی بہن شورپنکھا نے بھی اس طرح روپ کا جادو رام اور لچھمن پر چلانا چاہا۔ مگر لچھمن نے اس کے ناک کان کاٹ لئے اور بدشکل کر دیا۔ بالی نے بھی اپنے بھائی سگریو کی بیوی روپا کو اپنے قبضہ میں کر سگریو کو بھگا دیا۔ آخر میں بالی اپنے کئے کی سزا ملی اور وہ رام کے ہاتھوں مارا گیا۔ اس طرح تلسی داس نے رام چرت مانس میں شادی بیاہ کو سماجی زندگی کے لئے بہت ضروری اور اہم مانا۔ انہوں نے کبھی بھی بھوگ یا سیکس کو پسند نہیں کیا۔ ہماری نئی پیڑھی اس معاملہ میں مغرب کی اندھی تقلید کر رہی ہے جس کی وجہ سے ہمارے نوجوان لڑکے، لڑکیاں رام چرت مانس کے اہلیا، بالی کے تباہ کن راستہ پر گامزن ہیں۔

نئی پیڑھی کی ایک اہم خوبی یہ بھی ہے کہ وہ خدا یا ایشور کو غیر ضروری سمجھتی ہے، اس پر اعتقاد نہیں رکھتی، اس کی نظر میں اگر ایشور کچھ ہے بھی تو وہ ایک خطرناک فریب ہے جو ہمیں اصلیت کا سامنا کرنے اور ذمہ داری کو پورا کرنے سے باز رکھتا ہے۔ نہ تو وہ دکھوں سے نجات کا طریقہ ہے نہ ہی دکھوں کو کم کرتا ہے، ان سے تو ہمیں خود ہی نپٹنا چاہئے۔ مگر یہ نظریہ خود ایک فریب ہے۔ رام چرت مانس میں راکشس کسی خدا یا پرم پادر پر یقین نہیں رکھتے تھے۔ دوسروں کی عورتوں کو اغوا کرنا، شراب نوشی کرنا جیسی چیزیں ان کی نظر میں پاپ نہیں تھے۔ یہاں راون اور اس کا بیٹا اکشے کمار اسی تہذیب کی پیداوار تھے۔ جبکہ انگد رام کے ذریعہ پھیلتی روشنی سے پرنور تھا، وہ نڈر ہو کر لنکا میں داخل ہوا۔ لیکن اعتقاد اور یقین محکم کی کمی کے باعث اکشے کمار کو لالچ تھا زندگی کا، وہ بزدل تھا۔ اعتقاد اور یقین محکم سے محروم نوجوان مصائب سے جلد ہار مان لیتے ہیں اور بھاگ کھڑے ہوتے ہیں اور جب

ان کے لیڈر کی موت ہو جاتی ہے تو باقی نوجوان بھی دم دبا کر بھاگتے نظر آتے ہیں، ان میں بھگ دڑ مچ جاتی ہے، ایک کہرام برپا ہو جاتا ہے. مستقبل کے خوف سے پریشان نوجوان یہی سوچتے رہتے ہیں. کہ اب کیا ہوگا۔

نئی پیڑھی کو رام چرت مانس سے خود اعتمادی، جفاکشی، فرض شناسی، سماجی ہم آہنگی کا درس ملتا ہے. ظلم و ستم اور بے انصافی کے خلاف آواز بلند کرنا جائز ہے مگر یہ سب ہونا چاہیئے نظم و ضبط کی حدود کے اندر ہی. ہمیں کندن یا سونے کی خواہش نہ کر کے کندن جیسا بیش قیمتی بننے کی کوشش کرنی چاہیئے اور ایسی انمول سیرت تیاگ و تپ، ایثار و قربانی کے جذبہ سے ہی پیدا کی جا سکتی ہے. رام چرت مانس ہندوستانی تہذیب کا گہوارہ ہے، سمبل ہے، اور اخلاقی بحران سے پریشان انسان کو اس سے روشنی مل سکتی ہے. شانتی اور امن کا پیغام مغرب کی طرف سے ــ مغرب کی اندھی تقلید کرنے سے نہیں آئیگا. مغرب سے تو اندھیرا آتا ہے، روشنی ہمیشہ مشرق سے ملتی ہے. رام چرت مانس مشرق ــ سے طلوع آفتاب ہے ●●



اپنی تخلیقات کاغذ کے ایک طرف
خوشخط لکھ کر بھیجئے ــــــ
نا طلبیدہ مضامین کی واپسی کے
لئے ٹکٹ ساتھ آنا لازمی ہیں۔



ناجی منور

محمود گامی کی فارسی نعتیں

۱۵۸۶ء میں جب اکبر بادشاہ نے کشمیر پر مکمل قبضہ کر لیا تو یہاں کی تاریخ، زبان اور ادب میں انقلابی آثار نمایاں ہونے شروع ہوئے۔ چکوں کے دور حکومت تک کشمیری زبان میں فارسی الفاظ خال خال ہی نظر آتے ہیں اور یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ کشمیری زبان اس زمانے تک شاردا رسم الخط میں لکھی جا رہی تھی۔ مغلوں کی حکومت قائم ہوتے ہی یہاں کے شاعر اور ادیب سرکاری زبان میں اپنے کمالات دکھانے میں منہمک ہو گئے۔ چنانچہ یہاں کے نامور فارسی شعراء شیخ یعقوب صوفی اور ملا طاہر غنی اسی دور کی اہم یادگاریں ہیں۔ فارسی زبان و ادب نے کشمیر میں اتنی ترقی کی کہ کشمیر خود ایران صغیر بن گیا۔ اس بڑے سے انقلاب کا نتیجہ یہ نکلا کہ ہم آج بھی اپنی کشمیری زبان کو فارسی کے ہی سانچے میں ڈھلے ہوئے دیکھتے ہیں۔ اسی دور سے کشمیری لوگ فارسی زبان سیکھ کر اور فارسی ادب کی مہارت حاصل کر کے اپنے آپ کو تعلیم یافتہ بنا لینے لگے اور اس روش میں ہندو لوگ مسلمانوں سے کہیں آگے تھے۔ اس طرح سے فارسی زبان و ادب کی تعلیم سارے کشمیر میں گھر گھر پہنچی۔

کشمیر کے ایک سربرآوردہ شاعر محمود گامی نے بھی اسی فضا میں آنکھیں کھولی

ہیں وہ ایک سید گھرانے کے چشم و چراغ تھے اس لئے تعلیم و تربیت پانا ان کے لئے قدرتی تھا۔ انہوں نے کشمیری میں جو مثنویوں اور غزلوں کا ایک بڑا ذخیرہ چھوڑا ہے اس سے پتہ چلتا ہے کہ وہ فارسی کے جن شعراء سے سب سے زیادہ متاثر رہے ہیں ان میں نظامی اور مولانا جامی پیش پیش ہیں۔ انہوں نے نظامی ہی کی اکثر مثنویوں کا ترجمہ کشمیری زبان میں کیا ہے، اور جو نعتیں اور منقبت کشمیری میں لکھیں، ان پر جامی کی زبردست چھاپ موجود ہے۔ محمود نے جو گامی تخلص اپنایا ہے وہ دیہاتی ہونے کی حیثیت سے نہیں بلکہ نظامی اور جامی الفاظ کی مناسبت سے اپنایا ہے۔

حال ہی میں ان کے آبائی گاؤں آرواری (محمود آباد) کے ایک گھر سے مجھے محمود کی نعتوں کا ایک گلدستہ دستیاب ہوا ہے۔ اس قلمی نسخہ میں ۱۶ فارسی اور دس کشمیری نعتیں درج ہیں۔ اور اس نسخہ کے آخر میں لکھا ہے (گفتہ ۱۲۲۹ ہجر) اگر محمود کی تاریخ پیدائش ۱۷۶۶ء صحیح تصور کی جائے تو محمود کی یہ نعتیں ان کا ابتدائی کلام ہے اور چونکہ کاتب کا نام بھی نسخہ میں درج نہیں ہے۔ اس لئے قیاس غالب ہے کہ یہ نسخہ محمود نے اپنے ہاتھ سے لکھا ہو۔ اس نسخہ پر جو تاریخ درج ہے اس سے صاف ظاہر ہے کہ محمود نے اپنی شاعری کی ابتداء فارسی زبان ہی سے کی ہے۔ گھر میں سخت مذہبی ماحول ہونے کی وجہ سے وہ مولانا جامی کی شاعری سے زبردست متاثر رہے ہیں۔ وہ مولانا جامی کی نعتوں کو پیش نظر رکھ کر ان کے مقابلے میں نعتیں لکھنے لگے جن میں انہیں زبردست کامیابی بھی ہوئی ہے۔ چونکہ ان کی طبیعت میں غضب کا شاعرانہ ابھار تھا اور اس لئے فارسی میں لکھتے لکھتے وہ کشمیری میں نعتیں لکھنے لگے۔ اور یہ نعتیں فوراً ہی مقبول بھی ہو گئیں۔ ان کی مقبولیت کو دیکھ کر ہی محمود کشمیری میں لکھنے کی طرف مائل ہو گئے ہوں گے۔ چنانچہ زیر بحث نسخہ میں جو پہلی کشمیری نعت ہے وہ اس طرح سے ہے ؎

سر بہ وندئے چھک سون سردار — یا رسول سلام وعلیک
کر بہ ڈیشئے چونے —— دیدار — یا رسول سلام وعلیک

شیرازہ

اور ابھی ابتدائی نعتوں میں کشمیری کی یہ مقبول عام نعتیں بھی درج ہیں ؎

ژ کٔہ غم دفا یا حیات النبیؐ — مٔے کرٕہم شفا یا حیات النبیؐ

اور ۔۔ مہربان باش بر من یا محمدؐ — بٕہ وٕنڈٕ سر قدمن یا محمدؐ

محمود گامی اپنی ان کشمیری نعتوں کی مقبولیت کو دیکھ کر کشمیری مثنویوں کی طرف مائل ہو گئے اور کشمیری میں ایک نئی طرح کی بنیاد ڈال گئے ۔ جس بنیاد پر ہم آج کشمیری ادب کی شاندار عمارت کھڑی پاتے ہیں ۔ محمود کی بیشتر مثنویوں کے مواخذ نظامی کی مثنویاں ہیں ۔ انہوں نے لیلیٰ مجنوں، شیریں خسرو، ہارون رشید وغیرہ نظامی کی مثنویاں سامنے رکھ کر لکھی ہیں اور یوسف زلیخا مولانا جامیؔ سے لی ہے ۔ زیر بحث نسخہ میں جو نعتیں درج ہیں وہ سب بھی مولانا جامیؔ ہی کی نعتوں کو سامنے رکھ کر لکھی گئی ہیں اور کہیں کہیں یہ نعتیں جامیؔ ہی کی صدائے بازگشت معلوم ہوتی ہیں ۔

اس لحاظ سے اگر ہم محمود کو کشمیر کے جامیؔ بھی کہیں تو مناسب ہوگا ۔ تقابلی مطالعہ کے لئے دونوں شاعروں کی یہ نعتیں ملاحظہ فرمائیں ۔

جامیؔ

گر بہ بینم رخ زیبائے رسول عربی — دیدہ مالم بکف پائے رسول عربی

دادہ از شوکت شاں بر سر معراج کلیم — صدر شرف پایۂ ادنائے رسول عربی

بلبل جان من اندر قفس تن نالد — ہمچو قمری بہ تمنائے رسول عربی

فصحائے عرب و جملہ کلیمان عجم — لال از منطق گویائے رسول عربی

نتوانند کہ کنند ہمرہی از روے ادب — صالح و ناقہ بقصوائے رسول عربی

خوشتر و تازہ تر از سنبل در بحیان بہشت — گیسوئے زلف چلیپائے رسول عربی

سرمۂ دیدۂ صاحب نظراں خاک رہت — از سم اسپ فلک سائے رسول عربی

ہست از روئے شرف عرش خدا را معراج — منزل مسکن و ماوائے رسول عربی

نور خورشید و مہ و انجم و افلاک بہم
عکس از پرتو سیمائے رسولِ عربی

سختی جور فلک گرچہ رود بر سرِ من
سہل دایم بتماشائے رسولِ عربی

گشت از نیک و بد خلق جہاں جامی ست
تا شدہ والہ شیدائے رسولِ عربی ؎

محمود گامی

یاالٰہی بتولائے رسولِ عربی
عاشقم کن بصفت ہائے رسولِ عربی

ظاہر از قید مظہر شدہ از پی نور قدم
بہ تجلاست تجلائے رسولِ عربی

راحت روح روانم ای صبا زود بیار
بوئے گیسوئے سمن سائے رسولِ عربی

گرچہ در عقل تو گنجد ہمہ از نور نبیؐ
شدہ پیدا بتولائے رسولِ عربی

مہر انور شدہ طالع بفلک بعد غروب
ماہ پارہ شدہ از سیمائے رسولِ عربی

سرمۂ طور تجلی چہ شباہت دارد
بغبار روز کف پائے رسولِ عربی

عرش اعظم بچنیں پایہ پئے بوسہ زد
بکف پائے قدم ہائے رسولِ عربی

ہمہ گل مشتِ عرق گشتہ از شرم رخ او
ماہ سیماب شدہ ز سیمائے رسولِ عربی

زار نالید ستوں کہ حنانش گویند
بفراق قد زیبائے رسولِ عربی

یاالٰہی دلِ محمود گدا باد فدا
در رہ شوقِ و تمنائے رسولِ عربی

محمود گامی اپنی ساری عمر میں عشق محمدی سے سرشار رہے ہیں جس کا اظہار انہوں نے اپنی شاعری میں جگہ جگہ کیا ہے۔ اپنی اکثر غزلوں میں بھی محمود اس عشق کا اظہار کرتے ہیں اور اپنی تمام مثنویوں میں بھی۔ لیکن فارسی زبان کی ان نعتوں میں محمود کا جو والہانہ پن سامنے آگیا ہے اس کی مثال کشمیری میں نہیں ملتی ہے۔ اس قلمی نسخہ کی پہلی نعت اسطرح ہے ؎

حق چہ خوش اظہار دلنشین گفت در شانِ رسول

شیرزنہ

من چہ خود را میستانم منقبت خوان رسول

مخزن جود وسخاوت مظہر اسرار حق

مطلع انوار سبحانی گریبان رسول

شد بشورش نار را گلزار بر روئے خلیل

ہمچو اسماعیل سازم جاں بقربانِ رسول

سدرہ یا طوبیٰ بجنت کو چہ کار آید مرا

میرم در سایۂ سر و خرامانِ رسول

یارب از محمود گامی ہر سال صد سلام

خاصہ بر روح رسول و چہار یاران رسول

محمود گامی کو اس بات کا پورا احساس تھا کہ عشق محمدیؐ میں جو گل بوٹے مولانا جامی اور نظامی نے فارسی زبان میں کھلائے ہیں وہ خود اس مقام تک نہیں پہنچ سکتا ہے۔ انہوں نے خود ایک کشمیری نعت کے آخر میں لکھا ہے ؎

چاؔنی تاریف کران نظامی	چاؔنی توصیف پران جامی
وَنہ کیا دیہ محمود گامی	یا رسول سلام علیک

یعنی (اے رسولِ خدا تمہاری تعریفیں نظامی کرتا ہے اور جامی تمہاری توصیف میں رطب اللسان ہے، محمود گامی اس سے آگے کیا کہہ سکتا ہے۔)

نعت گو شعراء نے عام طور پر پیغمبر اسلام کو اپنی نعتوں میں ایک محبوب کے روپ میں پیش کرکے ان کے بشری پہلو کو زیادہ اجاگر کیا ہے۔ اس طرح سے نعت اور غزل میں بہت کم فرق رہ جاتا ہے، یہ عیب عربی، فارسی اور کشمیری نعت گو شعراء میں عام پایا جاتا ہے۔ ان کی نعتوں میں عقیدت، احترام اور خود سپردگی کی وہ کیفیت باقی نہیں رہ جاتی ہے جو ایک نعت میں ہونی چاہیئے۔ اس کے برعکس محمود گامی کی نعت ایک منفرد

مقام رکھتی ہے۔ انہوں نے حضور صلی اللہ علیہ وسلم کی بارگاہ میں عقیدت کے وہ پھول کھلائے ہیں جن سے ان کی وجدانی کیفیت کا برملا اظہار ہوتا ہے مثال کے لئے چند نعتوں کے اشعار ملاحظہ ہوں ؎

شد ارض و سماوات چو آئینہ مصفا | از کشف و کرامات کمالاتِ محمدؐ
کفار بہ تکرار چو خوردند ہزیمت | منظور شد اسلام بر آیاتِ محمدؐ
ہموارہ فدا باد دل و جان ہمہ تن | در خدمت سادات و ذریات محمدؐ

○

شد جان و دلم والہ و شیدائے محمدؐ | در دیدہ کشم خاکِ کفِ پائے محمدؐ
گنجینۂ اسرار خدا بود نہفتہ | مکشوف ہمہ گشت بافشائے محمدؐ
موصوف باوصاف حمید است مسمیٰ | در ہر دو جہاں اعظم الاسمائے محمدؐ
محمود شب و روز کہ از فرط محبت | شیدا و گرفتار سراپائے محمدؐ

○

اے کس بیکساں سلام علیک | ہر زماں بر زباں سلام علیک
نخل خرما برائے استقبال | پیش تو شد رواں سلام علیک
نیز نخلی کہ بود فرسودہ | سبز شد در زماں سلام علیک
بہر نسخ صحائف ماضی | نازلت شد قرآں سلام علیک
کیست محمود گامی مسکیں | تا شود مدح خواں سلام علیک

بہر حال محمود کی ان نعتوں کے ایک ایک شعر سے پوری طرح ظاہر ہوتا ہے کہ ان کا دل شرابِ عشق محمدی سے لبریز تھا۔ اسے اپنی خامیوں کا پورا احساس تھا وہ یہ کہ وہ فارسی میں نعت لکھ کر وہ حق ادا نہیں کر رہے ہیں جس کے لئے صانع قدرت نے انہیں پیدا کیا تھا۔ اسی احساس کی بدولت محمود اپنی مادری زبان نعت لکھنے کی طرف مائل

شیرازہ

ہو گئے اور کچھ ایسی نعتیں اسے دے گئے جو ہر ایک کشمیری کی زبان پر عام ہیں۔ انہوں نے کشمیری نعت میں وہ روایت قائم کی جسے آگے چل کر عبدالاحد نادم نے معراج پر پہنچایا۔

مداحِ تو خواہد زحق از گفتن نعت شود
افصح بیانی نغز گو شیریں کلام اے نازنیں

محمود نے اپنی نعت میں جس بات کی آرزو کی تھی بارگاہ الٰہی میں وہ مقبول ہوئی اور وہ کشمیری زبان کے مایہ ناز غزل گو اور مثنوی نگار شاعر کی حیثیت سے ابدی زندگی حاصل کر گئے

محمودؔ بایں نعتِ نبیؐ نام نکو یافت
مقبولِ خدا گشت با قبالِ محمدؐ

نیل مت پران

(انگریزی)

از ڈاکٹر ویدکماری گئی

کشمیر کی قدیم تہذیب اور تمدنی زندگی

کا ایک مطالعہ۔

پیش لفظ از: ڈاکٹر کے۔ ایم۔ پانیکر

صفحات: ۲۷۸ ★ قیمت: 15/-

مزید تفصیلات کے لئے ہمارے شعبۂ مطبوعات سے خط و کتابت کیجئے۔

مسعود سامون

کچھ شنا اور کشمیری زبان کے بارے میں

کشمیری زبان دردک زبانوں کی ایک شاخ ہے جیسا کہ سر جارج گریرسن نے اپنی کتاب LINGUISTIC SERVEY OF INDIA VOL VIII PORT II میں تفصیل سے اس پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے۔ گریرسن کے نظریہ کو حتمی ماننا یا اس پر اندھا دھند تنقید کرتے ہوئے غلط قرار دینا میرے نزدیک کور ذوقی اور حقیقت ناشناسی کی مثال ہے۔ بے شک فاضل محقق نے اپنی کتاب میں اِن دونوں زبانوں کے بارے میں قابلِ قدر مواد جمع کیا ہے۔ لیکن انسان فرشتے تو نہیں ہوتے ہیں۔ میرا مطلب یہ نہیں کہ گریرسن کا نظریہ بطورِ کلّی غلط ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ زبانوں کو سیکھنا اور سمجھنا جس قدر مشکل کام ہے اِس سے ہزار گُنا مشکل کام یہ ہے کہ کسی زبان کی اصل کے بارے میں کوئی فیصلہ صادر کیا جائے۔ جارج گریرسن کتنی دیر کشمیر میں رہے؟ اُنھوں نے کہاں تک اِس زبان پر عبور حاصل کیا؟ اور کہاں تک وہ اس کے مزاج، اس کے گرامر اور اس کی بنیادی ہیئت کو پا سکے؟ یہ کوئی ایسی بات نہیں کہ کسی زبان کا گرامر سامنے رکھ کر اس کا ترجمہ کسی زبان میں کیا جائے اور ساتھ میں کچھ الفاظ شامل کر کے یہ دعویٰ کیا جائے کہ یہ اس زبان کا گرامر ہے اور فلاں جگہ سے یہ زبان آئی ہے اور فلاں فیملی سے تعلق رکھتی ہے یا صرف یہ کہ اس پر فلاں فلاں زبان کا اثر ہے اس بات کا مکتفی ثبوت ہے کہ اس کا سرچشمہ کیا ہے؟ بنیادی بات تو اِس کی ہیئت اور ہیئتی قوانین کو سمجھنے کی ہے جس کے لئے دقّت اور تحقیق کی ضرورت ہے نہ کہ چند صفحوں کو سیاہ کر کے ادب میں اضافہ کی غرض سے کِسی زبان کی تقدیر کا فیصلہ کیا جائے اور اس سے زیادہ حیرت کی بات تو یہ ہے کہ ہم کسی نظریہ کو حتمی مان کر اس پر مزید سوچنے کی ضرورت ہی محسوس نہیں کرتے۔ آج تک کِس نے گریرسن کے نظریہ کو اس پسِ منظر میں سمجھنے اور اس کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے؟

یہ شائد اس لئے ہوا کہ گریرسن انگریز ہے اور انگریز کی ہر بات صحیح اور قابل تقلید ہوتی ہے۔

کشمیری زبان بہت پرانی ہے اور اس کا ازمنہ قدیم میں ہند و ایرانی اور ہند و اروپائی زبانوں سے گہرا تعلق رہا ہے

کشمیری زبان کی طرح شنا زبان کا بھی یہی حال ہے۔ گراہم بیلی[1] نے شنا زبان کا گرامر تو لکھ دیا۔ مگر شاید اُن کا مطمح نظر انگریزی ادب میں ایک کتاب کا اضافہ یا زباندانوں پر اپنی دھاک بٹھانا تھا نہ کہ اس زبان کا گرامر لکھنا۔ اُنہوں نے اپنے گرامر میں ایسی صریح غلطیاں کی ہیں کہ بے اختیار سر پیٹنے کو جی چاہتا ہے۔ جو آدمی ایک لفظ کو صحیح طور سن نہیں سکتا سمجھ نہیں سکتا اور سیکھ نہیں سکتا یا مختلف جگہوں پر ایک ہی لفظ کو مختلف طرح سے پیش کرتا ہو، بھلا اُس سے کیا توقع ہو سکتی ہے۔ حالانکہ اپنی دانست میں اُنہوں نے ایک معرکہ سر انجام دیا ہے مگر اس معرکے کا المیہ تو یہ ہے کہ اسے سر انجام دیتے وقت اُنہوں نے دو مہینے بھی اس زبان کے بولنے والوں کے درمیان صرف نہیں کئے۔ یہی رویہ جارج گریرسن کا بھی اس زبان کے ساتھ رہا ہے۔

بنیادی طور شنا اور کشمیری دونوں زبانوں میں آپس میں گہری مماثلت پائی جاتی ہے اور میرے خیال میں شنا زبان کشمیری زبان سے کہیں زیادہ قدیم زمانہ کی یادگار ہے۔ اس کا واضح ترین ثبوت چند ایسی صوتیات ہیں جو اس زبان میں موجود ہیں اور سنسکرت جیسی قدیم ترین تاریخی زبان میں بھی نہیں ملتی ہیں۔ حالانکہ شنا اور سنسکرت الفاظ کے لحاظ سے آپس میں اتنی قدیم ہیں کہ کبھی کبھی تو لگتا ہے کہ ایک ہی چیز ہیں جس کا ارتقاء دو مختلف ماحولوں میں اس طرح ہوا کہ یہ زمانہ گزرنے کے ساتھ ساتھ دور سے دور تر ہوتی گئیں۔

شنا زبان کی جن امتیازی صوتیات کا ذکر میں کر رہا ہوں۔ شائد اُنہیں آپ پڑھ یا بول نہ سکیں گے۔ میں ارباب ذوق اور ماہرین زبان سے گزارش کروں گا کہ وہ ان صوتیات

---

[1] Grammer of Shina Langugo by T. Grahame Baily Published by The Royal Asiatic Society in 1924

کو الفاظ میں ڈھال دیں۔ مثال کے طور پر میں ایک ہی لفظ یہاں لوں گا۔ شنا زبان میں ایک لفظ ہے "مشٹ" "کشمیری زبان کا "مٹھ" اور اردو کا "مٹھی"۔ اس میں تین حرف ہیں: م + ش + ٹ۔ م اور ٹ تو بالکل وہی ہیں۔ کشمیری، اردو یا سنسکرت میں ہیں۔ البتہ ش جو ہے اس کی آواز کچھ عجیب سی ہے۔ ش اور ر کو آپس میں اس طرح ملا دیجئے کہ نہ ش صاف طور ظاہر ہو اور نہ ر۔ حالانکہ آواز میں دونوں حرف شامل ہیں۔ دیکھئے تو اس کی آواز کیا نکلتی ہے۔ یہ ایک ایسی آواز ہے جسے سنسکرت بولنے والے آہستہ آہستہ ترک کرتے گئے اور ش + ر کی بجائے صرف ش کا وجود باقی رہ گیا۔ چنانچہ سنسکرت میں مٹھی کو "مشٹہ" کہا جاتا ہے۔ یہ آواز ویدوں کی زبان میں نظر سے گزرتی ہے۔ لیکن ثقیل ہونے کی وجہ سے اس میں دھیرے دھیرے تبدیلی آگئی اور ش + ر سے بگڑ کر حرف ش رہ گئی (اس کے علاوہ کچھ ایسی صوتیات ہیں جو ویدک سنسکرت میں بھی مفقود ہیں) یہ میں اس نظریے کے تحت کہہ رہا ہوں جو مسلم ہے کہ ہر زبان کے بولنے والے آہستہ آہستہ مشکل اور ثقیل آواز کو ترک کرکے اس کی جگہ حتی الوسع آسان آواز استعمال کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر انگریزی کا یہ لفظ KNIGHT لے لیجئے۔ ایک زمانہ تھا جب اس کا تلفظ کنائیٹ تھا مگر آج یہ صرف نائٹ رہ گیا ہے۔ محض اس لئے کہ زبان پہ آسانی سے پڑھتا نہ تھا۔ اس بات سے میرا مطلب یہ ثابت کرنا ہے کہ شنا کی مذکورہ آواز کے متعلق ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ یہ پہلے ش تھی جو پڑھنے میں بہت آسان ہے اور بعد میں ش + ر ہوگئی جو زبان پہ نہایت مشکل سے چڑھتی ہے۔

پس شنا (ویدک زبان) کا: م ۔ ش + ر ۔ ٹ (مشٹہ)

اور سنسکرت کا : م ۔ ش ۔ ٹ (مشٹہ)

ایک ہی لفظ ہیں معنوی لحاظ سے بھی اور ہیئتی لحاظ سے بھی۔ یہ لفظ ایک وقت دونوں زبانوں میں مشترک تھا اور مجھے یقین ہے کہ سنسکرت قدیم PRE-SANSKRIT میں بھی اسی طرح بولا جاتا تھا جس طرح آج بھی شنا میں بولا جاتا ہے۔ مگر سنسکرت جیسی ترقی پذیر زبان اسے سہارا نہ دے سکی اور نتیجہ میں یہ غائب ہوتا نظر آیا۔ کیا ہم شنا کے شکر گزار نہ ہوں کہ یہ آواز

شیرازہ

ہم تک آج اسی کے ذریعے پہنچی۔ اس کی وجہ شنا کی غیر ترقی پسندی یا کسی قسم کی کم مائگی رہی ہو۔ بہر حال جو بھی ہے میں یہی کہوں گا کہ یہ انسانی تہذیب کے ایک انتہائی قدیم دور کی یادگار ہے وہ دور جس کی تاریخ ہمارے پاس نہیں اور جسے ہم PRE - INDO - EOUROPEAN AGE کہتے ہیں۔

صرف یہی ایک آواز نہیں بلکہ ایسی کئی اور آوازیں ہیں جو بالکل ایسی ہی ہیں۔ کیا سر جارج گریرسن اس آواز کو پا سکے تھے؟ کیا انہیں معلوم تھا کہ اس کی صوتی ترکیب کیا ہے[1]؟ میرا مطلب اور کچھ نہیں محض یہ ہے کہ کسی نامکمل چیز کو مکمل سمجھنا اور اس پر انحصار کرنا بصیرت کی دلیل نہیں۔

دوسری بات یہ ہے کہ کشمیری اور شنا دونوں، خاص کر شنا زبان کا دامن ادبی مواد[2] سے اسی قدر خالی ہے اور اس سے بھی زیادہ اس وقت یہ زبانیں تہی دامن تھیں جب ان کی قسمت کے فیصلے صادر کئے گئے۔ بھلا سوچئے ان محققین نے کن چیزوں پر انحصار کیا تھا؟ للہ کے اشعار یا کچھ اور شعرا کا کلام! کیا کوئی بھی مستند نسخہ اُن کے سامنے تھا جس کو ہم اہم کہہ سکیں حد تو یہ ہے کہ للہ کے اشعار اپنا المیہ ہیں۔ اب بڈشاہ کے وقت کی "بانا سر کتھا" اور اس کے پوتے حسن کے زمانے کا "سکھ دکھ چرتر" لیجئے جو شاردا خط میں لکھے گئے تھے۔ "بانا سر کتھا" کا نسخہ اس وقت[3] BANDARKOR IMSTITNTE POONA میں موجود ہے۔ حیرت کی بات تو یہ ہے کہ اس پر اُردو خط میں "حکایات بانا سر" اور "محرم الحرام ۱۰۲۰ ہجری" لکھا ہے[4]۔ جارج گریرسن

---

[1] گراہم بیلی اور جارج گریرسن دونوں اس آواز کو sh بتاتے ہیں۔

[2] گریرسن اور گراہم بیلی کی طرح چیٹرجی بھی کہتے ہیں Other (Than Kashmiri) Dardic languages have not developed any literature so far 'Languages & Literatures of Modern India' by S.K. Chatterji. Page 33. جبکہ شنا زبان میں علم فقہ پر لکھی ہوئی ایک منظوم اور ضخیم کتاب موجود ہے جس کا نمونہ میرے پاس ہے۔

[3] اس حساب سے نسخہ آج سے ۳۷۳ سال پرانا ہے۔

[4] "Banasur Katha" by Bala Aulat Manuscript No: 746. Received in 1875-76 AD.

نے اپنے بیان میں "بانا سرود" کا ذکر کیا ہے۔ افسوس کی بات تو یہ ہے کہ خود انہوں نے اس نسخہ کو نہیں دیکھا۔ اگر ایسا ہوتا تو وہ "ود" (VAD) کی بجائے "کتھا" (KATHA) لکھتے۔ اصل بات یہ ہے کہ بھولھر BHULUAR نے غلطی سے "بانا سرکتھا" کی بجائے "بایا سرود" لکھا جب کہ حقیقت اس کے برعکس ہے جیسا کہ اس کے مصنف بٹہ اوتار نے خود اس کے آخر میں لکھا ہے۔ گریرسن نے بھولھر کے سفرنامہ TOUR RESEARCH OF KASHMIRI LANGUAGE کو پڑھ کر اسی غلطی کا اعادہ کیا۔ درحقیقت گریرسن نے اس نسخہ کو دیکھا نہ ہی اس کا لسانی تجزیہ کیا۔

اس کے مقابلہ میں للہ کے اشعار کا جہاں تک تعلق ہے یہ کبھی لکھے نہیں گئے تھے بلکہ پہلی بار سر ٹیمپل SIR TEMPLE اور سر گریرسن SIR GREARSON نے ہی اس کا استنساخ کیا۔ اس سے کچھ قبل بھی یہ لکھے گئے مگر یہ غیر مستند ہیں۔ چونکہ اس وقت تک یہ للہ واکھ سینہ بہ سینہ چلتے آتے تھے اس لئے اندازہ کرنا چاہیئے کہ اتنے عرصہ میں ان میں کتنی تحریف ہوئی اور پھر ان کی بنا پر پرانی زبان کا سراغ لگانا کہاں تک ممکن ہے جبکہ ہر سو سال کے بعد زبانوں کا حلیہ بگڑتا ہے۔

جب میں للہ کے اشعار اور بٹہ اوتار کی "بانا سرکتھا" کا مقابلہ کرتا ہوں تو بٹہ اوتار یا بٹہ پرشسٹ اور للہ کی زبان میں سو سال کا فرق محسوس ہوتا ہے۔ للہ ۱۳۳۵ء میں پیدا ہوئی۔ جبکہ بٹہ اوتار ۱۴۱۹ء کے آس پاس کا تھا۔ پس للہ، بٹہ اوتار سے کم از کم ایک صدی قبل کی شاعرہ ہے لیکن مقابلہ کرنے کے بعد یہ ساری حقیقت ایک ریت کے محل کی طرح منہدم ہوتی دکھائی دیتی ہے۔ کیوں کہ للہ واکھوں کی زبان آج کی کشمیری سے اتنی قریب ہے کہ اسے مشکل ہی سے قدیم کہا جا سکتا ہے۔ اس کے برعکس "بانا سرکتھا" کی زبان واقعی اپنے زمانے کی زبان لگتی ہے۔ ہونا تو یہ چاہیئے تھا کہ للہ واکھوں میں بانا سرکتھا کے مقابلہ میں زیادہ قدامت ہو۔ اس حقیقت کو میں ذیل کی مثال سے واضح کروں گا۔ پہلے ایک للہ واکھ لیجئے۔

"امہِ پنژ سدرس ناوِ چھس لمان
کتہِ بوزِ دسے میون مئے نژ دی تار
آمین ٹاکین پوٗنی زن شمان
زو چھم برمان گر گژھ ھا

اس میں کون سا لفظ ہے جو اس کی ندامت پر دلالت کرتا ہے۔ اس کے برعکس بانا سرکتھا کا یہ ٹکڑا لیجئے:

چھونا مت از ناکر، سمیتو اپنے مارنے
چھٹنے پاشن بہ کرا، پیاما گڑھ مارنے
ژبہ اکھہ استز ناکرنے، تے کوچ کان دانے
امین یدگ کرنے، پیاما گڑھ مارنے
(مت ان سے آج چھوڑ، ل کر آئیں گے مارنے
پل میں پاشن پاش ہو جاؤ گی، پیارے مت جاؤ لڑنے
تیرا ایک ہتھیار کام نہ آئے، وہ تیر کمان لے کر ہلوں گے
ان کے ساتھ جنگ کون لڑے، پیارے مت جاؤ لڑنے)

یہ زبان پکار پکار کے اپنی ندامت کا یقین دلاتی ہے اور حقیقت یہ ہے کہ گریرسن اس بات سے قطعی بے خبر ہیں اور سرسری طور اس کا ذکر کر کے اس نے یہ ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے کہ اس کی اہمیت کچھ بھی نہیں ہے۔

"بانا سرکتھا" کا مصنف آخر میں لکھتا ہے۔

"یت لہرے شرگال پرے بٹہ اوتار درچیا بانا سرکتھا سماپتھا"

(یہاں لہر (آج کا لدر) میں شرگال پور (آج کا شالہ پور) میں بٹہ اوتار کی لکھی بانا سرکتھا ختم ہوئی"۔ اب آپ خود ہی اندازہ لگائیے کہ گریرسن نے کس قدر تحقیق و تدقیق سے کام لیا ہے۔ بے شک گریرسن کی کوشش ایک اچھی ابتداء ہے۔ جسے قابل قدر نظر سے دیکھا جاسکتا ہے۔ مگر ابتدار انتہا نہیں ہوا کرتی۔

آخر میں میں سنسکرت، کشمیری اور شنا کے چند ایسے الفاظ پیش کروں گا جو ان میں مشترک ہیں اور کہیں کہیں تھوڑی سی تبدیلی کے ساتھ موجود ہیں۔

سنسکرت	کشمیری	شنا	اردو
کرشنہ	کرہُن	کین	کالا

سنسکرت	کشمیری	شنا	اردو	
ادستھ	وُٹھ	اونٹھ	ہونٹھ	
دال	دال	بالُ	بال	
مدھو	ماچھ	چھِیُ	شہد	ٹ (چھ + ر)
سوارنہ	سۄن	سوان	سونا	
مکشہ	مچھ	مچھی	مکھی	
ھیمہ	شین	ہِن	برف	
اکشہ	اُچھ	اچھیُ	آنکھ	ٹ (چھ + ر)
ھستہ	اتھ	ھست	ہاتھ	
اشٹ	اُٹھ	اَنشٹ	آٹھ	ٹ (شں + ر)
کپال*	کلہ	کپالُ	کھوپڑی	
مو	میہ	مو	میں	

*کشیری میں اکثر سنسکرت کا وسطی صامت CENTER COUSONANT غائب ہو جاتا ہے جیسے کماری، کوری (لڑکی)، تُشار تیہ (سردی) وغیرہ۔

نشاط انصاری

اُردو کشمیری فرہنگ (جلد: ۲)

ـــ ایک جائزہ

ڈکشنری مرتب کرنا واقعی ایک بہت بڑا مجاہدہ بھی ہے اور جان جوکھوں کا کام بھی۔ کسی زبان کے الفاظ، محاورات، تلمیحات، ضرب الامثال اور تراکیب کا جب کسی دوسری زبان میں ترجمہ کر لیا جائے تو قدم قدم پر گوناگوں مشکلات کا سامنا کرنا ایک بدیہی بات ہے۔ الفاظ کے صحیح معنی کسی جھول جال کے بغیر پیش کرنا اور محاورات و ضرب الامثال کے برمحل اور روزمرہ کے مطابق مترادفات دوسری زبان میں تلاش کرنا لگن اور ریاضت بھی چاہتا ہے اور مدت بھی، اس لئے کہ دنیا میں بہت سی زبانیں ایسی ہیں جو صرف لغت کی کتابوں کی بدولت ہی مہذب، مستند اور علمی زبانوں کے دائرے میں داخل ہو چکی ہیں۔ خوشی کی بات ہے کہ اس قسم کی عظیم مہم جوئی میں ریاستی کلچرل اکاڈمی کی کوششیں بار آور ہوئی ہیں اس لحاظ سے یہ ادارہ مبارکبادی کا مستحق ہے، جسکے سال خوردہ اور خورد سال اراکین نے کشمیری زبان کے پھیلاؤ اور اس کی مناسب بالیدگی اور لسانی تقاضوں کے پیشِ نظر اردو کشمیری فرہنگ کی دوسری مبسوط، جامع اور مستند جلد کو اس سال

منظرِ عام پر لایا ہے اور وہ ثقافتی فرض انجام دیا ہے، جس کے لیے یہاں کے ہر مکتب فکر سے تعلق رکھنے والے حضرات ہر اقم پذیر رہتے ہیں۔ زیرِ بحث اردو کشمیری فرہنگ کی اس دوسری جلد کو کشمیری زبان و ادب میں سنگ میل قرار دینا کسی بھی طرح غلط نہ ہوگا۔ اس فرہنگ کی افادیت اور تاریخی اہمیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ حروفِ تہجی کے ب اور پ ابواب ہی کلاں تقطیع کے چھ سو تیس صفحات پر پھیلائے جا چکے ہیں، جبکہ دوسری زبانوں کی ڈکشنریاں حروفِ تہجی کے سبھی ابواب کا احاطہ اس سے بھی کم صفحات پر کر سکی ہیں۔ چھ سو تیس صفحات پر بقول جناب ٹینگ صاحب بارہ ہزار سے زائد الفاظ، مقولات، محاورات، ضرب الامثال و تلمیحات اور ان کے معنی اور مترادفات کو کشمیری زبان میں شیرازہ بند کیا گیا ہے۔ الفاظ کی کمیت کے لحاظ سے اردو کشمیری فرہنگ کی اس دوسری جلد کو اگر قاموس العلم ENCYCLOPEDIA سمجھ لیا جائے تو بجا ہے۔ ترتیب و تدوین نہایت عمدہ ہے، کاغذ بڑھیا، گٹ اپ شاندار اور جلد بندی انتہائی خوبصورت

بالکل کسی درسی کتاب کی طرح میں نے اس فرہنگ کا شروع سے آخر تک مطالعہ کیا۔ اس خیال سے نہیں کہ اس کی سرسری سی سیر کی جائے اور اس کے صفحات کو یونہی اُلٹ پلٹ دیا جائے، نہیں بلکہ اس نگاہ سے کہ کشمیری زبان و ادب کے لئے یہ نسخہ کسقدر مفید ثابت ہو سکتا ہے اور کہاں تک اسے وسعت دی گئی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ریاستی کلچرل اکاڈمی نے اس نادر تالیف سے کشمیری زبان و ادب کی بے بضاعتی کو بہت حد تک کم کر دیا ہے۔ ہماری کشمیری زبان، جو کل تک بے بال و پر تھی، اس فرہنگ کی تالیف سے اس قابل ہو گئی ہے کہ ملک کی دوسری زبانوں کے ساتھ برابری کر سکے گی۔

شیرازہ

فرہنگ زیرِ بحث کو ہر زاویہ نگاہ سے دیکھنے کے بعد میں اس نتیجہ پر پہنچا کہ انسان کتنا ہی کامل، ہوشیار، مستعد، عالم و فاضل کیوں نہ ہو، اس کے کام میں بالواسطہ یا بلاواسطہ کوتاہیاں اور کمیاں رہ ہی جاتی ہیں۔ اگر ایسی بات نہ ہوتی تو "انسان غلطیوں کا پُتلا ہے" کا مقولہ اس کے لئے وضع ہی نہ ہوتا۔ مطلب کہنے کا یہ ہے کہ شعبۂ ڈکشنری نے اپنی طرف سے انتہائی محنت، لگن، جاں فشانی اور عرق ریزی کے بعد بھی بہت سے مروج اور مستعمل الفاظ و محاورات اور مقولات کو فرہنگ میں درج کرنے سے چھوڑ دیا ہے، جان بوجھ کر نہیں بلکہ سہواً۔ محاورات و ضرب الامثال کے صحیح اور برمحل مترادفات کو کشمیری زبان میں پیش کرنے میں انصاف کا ساتھ نہیں دیا گیا ہے۔ اردو الفاظ کے مناسب معنی دینے کے بجائے لفظی معنی پیش کر کے ایک قسم کے الزام کو اپنے اوپر چسپاں کر دیا ہے۔ املائی غلطیوں کی کوئی کمی نہیں اور اگر اسے کاتبوں کی سہل انگاری سمجھا جائے تو اس کی تمام تر ذمہ داری پروف ریڈنگ کرنے والے پر ہی عاید ہوتی ہے۔ فرہنگ میں ایسے الفاظ کی بھرمار ہے جو آجکل یا تو متروک ہو چکے ہیں۔ یا استعمال نہ کرنے کی وجہ سے نامانوس دکھائی دیتے ہیں۔ ڈکشنری کا مطالعہ کرنے کے دوران جو خامیاں مجھے اس میں نظر آئی ہیں وہ کلچرل اکاڈمی کے شعبۂ ڈکشنری سے قطع نظر قارئین کرام کی خاطر بھی ذیلی سرخیوں کے تحت پیش کر رہا ہوں۔

(الف)

الفاظ و محاورات جو فرہنگ زیرِ بحث میں درج کرنے سے رہ گئے ہیں۔

۱۔ باسن آب ـــــ آبہ ڈوٗلؔ[1] ۔ یہ ایک رسم ہے یعنی جب کسی شخص

[1] فاضل مقالہ نگار نے کشمیری الفاظ صحیح رسم الخط میں نہیں لکھے تھے۔ ادارہ نے جان بوجھ کر ان الفاظ کو درست نہیں کیا ہے۔

کی منگنی یا شادی ہوتی ہے تو لڑکے والے لڑکی والوں کے گھر میں جوں ہی قدم رکھتے ہیں تو نیک شگون کیلئے کسی مٹی کے برتن میں تھوڑا سا پانی لے کر آنے والوں کی دائیں جانب زمین پر آہستگی کے ساتھ ڈالا جاتا ہے۔ اور لڑکے والے اس برتن میں کوئی سکہ ڈال دیتے ہیں۔

۲- بال اُگ آنا — "فڑاٹھ گڑھنی، پوشس ڈکہ ہٹبنہ یا رُکھنی ہٹینہ"
مثال — بس کہ خوباں بارع کو دیتے ہیں وقتِ مے شکست
بال اُگ جاتا ہے شیشے کا رگِ گُل کے تلے (غالب)

۳- باکی — "وڈن وول، باکہ ژھٹن وول"

۴- برجیس — "مشتری ستارِ"

۵- بالادستی — "زور زبردستی، بَرِ زور"

۶- بدا ہتہ — "کنہ تیاری ورائے، سوچنے کرنے"

۷- بسم اللہ خانی — "لعہ کٹس شُرس سندِ ژاٹہ ہال تراویچ اکھ رسم"

۸- بوسہ گاہِ رسول — "حضرت امام حسن مجتبیٰ ع تہ حضرت امام حسین ع یمن جناب حضور ص بار بار مٹھی اسی کران"

۹- بکھاریں — "غلکی گوہ دام، ذخیر"

۱۰- بھگ — "زنانہ ہنز ستر جاے"

۱۱- بلوچ — "کلکہ سنز ہوول، بلوچستانک روزن وول"

۱۲- بہاروں سے بچے تو پھر ملیں گے — "یمہ ٹپہ تلیئے دراے تہ بیہ سمکھو"

۱۳- بنیئے کا چھیلا آدھا اجلا آدھا میلا — "کارباری شخص چھنہ ہاو باو پسند کران"

شیرازہ

۱۴۔ بنیا جس کا یار اس کو دشمن کیا درکار۔" قرض دِنہٕ وولیپے چھُ لبہٕ ڈُ
بارِ دشمن بنان۔"

۱۵۔ بنڑا۔" جہراز"

۱۶۔ بنڑی۔" جہرینز۔"

بندھنا بکر بند کیسے ٹھوور ہار رگا دیکھ

۱۷۔ بندر کے گلے میں موتیوں کی مالا۔" گبہٕ تنجہ رامہٕ ہوٗن۔"

۱۸۔ بلال۔" حضرت محمد صلعم سُند بانگی، یِموٚ مکس منز گوڑٕ نیتھے اِسلام
قبوٗل کُر۔"

۱۹۔ بل بھگوا۔" بُل ہوٚس"،

۲۰۔ بُلبُل گنج۔" راتہٕ مٕع غُل۔"

۲۱۔ بلاسنا۔" عاشش کرِنی۔

۲۲۔ بسم اللہ کا گنبد۔" گوڑنیُک منزِل، چھپن جاے۔"

۲۳۔ بڑھیا دیوانی ہوئی پرانے برتن اٹھانے لگی۔" پنہٕ نِس دُبس خبردار۔"

۲۴۔ بڑارنا۔" جِلاکرُن، جِلا بِہ وطن کرُن، بوٚرباد کرُن۔"

۲۵۔ بدن پر نہیں لتّہ پان کھائیں البتہ۔" نالِہ چھس نہٕ زٕٹ تے مالِہ
چھُس ناو۔" یتہٕ زن گو غریب آسِتھ امیری ٹینٹھہٕ ہاوِنی۔ (اس
محاورے میں لفظ لتّہ کی رعایت سے اس کے لئے کشمیری میں ناٹِھ چھس
نہٕ زٕٹ ــــ الخ ہی روزمرّہ کے مطابق ہے۔)

۲۶۔ بچے تو آپ سے نہ بچے تو سگے باپ سے۔" زنانہٕ چھینہٕ کانسہٕ ہندِ
واتنہٕ رتی محفوظ ہیکان روزِتھ، یانی وُچھس ہے قلف آسِہ
لپچھہٕ منزی ٹھلی زِ۔

اہر میاں ہفت ہزاری، گھر بیوی کرموں کی ماری۔" ماجہٕ نہٕ لیچکہٕ

سیتارس غلاف" یا "گرٕ ہٕ وے ہنبر ثانی"۔

یہ چھُ تس مردٕ سند خاطرٕ وننہٕ آوان، یُس پانہٕ نبری ہنزی غاش تہٕ ارام کرِ، مگر گرٕ آسس آشٕنی میچھرٕ دادِ حالہٕ حاراں۔

۲۸- بال کترنے سے مردہ ہلکا نہیں ہوتا ۔" ہعہ سرٕ چھنہٕ زوٗک کا سنہٕ سنی لوٗ تان"۔

۲۹- باسی پھولوں" باس نہیں پردیسی بلم تیری آس نہیں ۔" دوٗر ژیک یار گوٗ کا یٔر نار نکھہٕ تلک، دشمن تہٕ دوٗرٕ ہیٚک گیٚژٕ سوٗ ہنی گو ژ ابر"۔

۳۰- باجی ۔ " پانس کھو تہٕ کم وأنسہٕ ہنز موج، یہ چھُ ٹیلیٔ مو مکن پیٚلہٕ کأنسہٕ ہند مول دوٚیم نیتھٕ ہر کرِ تہٕ آشٕنی آسس ہنچوی سند کھو تہٕ کم وأنسہٕ ہنز"۔

۳۱- پاپ روپ ۔ " بد شکل، کو شکل، گوناہ گار"۔

۳۲- پاپ اُبھرے پر ابھرے ۔ " ناکارٕ کام چھینہٕ زہنے ژھاپہ روزان گوناہ چھُ اکھر بارو دِوان"۔

۳۳- پارا پڑھنا ۔ " شرار تھ کھٔن، ژکھ گرٕ ژھن"۔

۳۴- پال پال تیرے جی کا جنجال ۔ " رُچھتھ کرِتھ لگوکرٕ ن، تہٕ زن گو اولادِ نافلک چھینہٕ ماپس اتھ شہلا وان"۔

۳۵- پاؤنا ۔ " مسافر، نامتر"۔

۳۶- پانی کی ناؤ ڈوبی پر ڈوبی ۔ " بدی دارس بدی پانس"۔

۳۷- پاؤنی ۔ " مسافر، نمہ ہرٕ یمہٕ مہر نہٕ ہند وأرٕ ہو گرٕ ژھنہٕ وز وننہٕ چھہٕ آوان"۔

۳۸- پتمبر ۔ " ریشمی دھوتی"

۳۹۔ پت گنوانا ـ " پتہٕ بٹیٖتھ تلہٕ ناوُن "
۴۰۔ پت رکھنا ـ " پتہٕ بٹیٖتھ تھاوُن "
۴۱۔ پت جانا ـ " پتہٕ بٹیٖتھ راوُن ـ "
۴۲۔ پت اتارنا ـ " بےٚ ژتھ والُن ، کُلہٕ پٹھہٕ پَن والُن ، سینٛیگ رس موٗپٕہ راوُن ـ "
۴۳۔ پٹھوری ـ " ژھاوِ جرِ پٹھ ، نوجوان ژھاوج ـ "
۴۴۔ پٹھوال ـ " سُنٛد ژُورَن ہُند پٹھ در ، پٹھوُولی کرَن وول ـ "
۴۵۔ پٹنی یا پٹونی ـ " سہ ہانٛز یُس بٹھہٕ آسہٕ روزان ـ "
۴۶۔ پچھلگو ـ " پچلکہٕ ، لوت پین ـ "
۴۷۔ پر پرخچ ـ " تُلمہٕ ـ "
۴۸۔ پر پرخچ اڑجانا ـ " تُلمہٕ گژھنہٕ ـ "
۴۹۔ پرچاہت یا پرچاہتی ـ " راز ، پادشاہ ، مٲلِک ، خودا ، زامتٕر ، مول ، اغناہ ، کنٛزال ـ "
۵۰۔ پرنیت ـ " اعتبار ـ "
۵۱۔ پرکاج ـ " وہ پیہٕ شُنٛز کام ، پرکام ، سو کام یُس بیٚیس پنٛنی آسہٕ ـ "
۵۲۔ پسواڑہ ـ " ہول ، لر ، طرف ـ "
۵۳۔ پھکوڑیا ـ " بکواسی ، فانٛز ـ "
۵۴۔ پھیکھنا ـ " ناگوار کلامہٕ ـ "
۵۵۔ پیسہ پیسہ کمایا چمنی بھر اڑایا ـ " ژوژ ژٹھ کمومتھ پونٛسہٕ ڈِنہٕ ڈاس کرُن ـ "

۵۶۔ پیروں میں مہندی لگنا۔ "نستہٕ روٗ نگ آسُن۔"

۵۷۔ پیروں میں سر دینا۔ "خوشامد کرٕنۍ، چماچوٗٹی کرِنۍ۔"

۵۸۔ پیروں پیروں چلنا۔ "وۄکھلی پکُن۔"

۵۹۔ پیش دامن۔ "غولام، نوکر، خادِم۔"

"ب"

فرہنگ میں مندرجہ ذیل درج شدہ محاورات، ضرب الامثال و تلمیحات کے لفظی معنی دے کر برمحل اور روزمرّہ کے مطابق مترادفات پیش کرنے میں حق ادا نہ کیا گیا ہے:۔

۱۔ باپ تک جانا یا پہنچنا صفحہ ۱۰ "کأنسہٕ ہندس مألی سندِ ناو ہیکہٕ ژارِتھ" نہ کہِ کأنہٕ مألس لیکہٕ ژارِتھ۔

۲۔ بات دماغ سے نکلنا صفحہ ۱۹ "ژکرِ تلیچ کتھ وٕنِنۍ۔" نہ کہِ کتھ دِماغہٕ منزٕ وۄتلنۍ۔

۳۔ بات کا تنگڑ بنانا۔ صفحہ ۲۱ "ترٛوکِس اژنتھ پیر بناوُن۔"

۴۔ بات چلی جانا۔ ص ۱۹ "کتھ وۄتھنۍ۔" نہ کہ کتھہٕ ہنٛد سِلسلہ جأری روزُن۔

۵۔ باتوں بوڑھا کرتب خوار ص ۳۲۔ "کتھو رحمان اتھو شیطان۔" نہ کہ کتھو کِنۍ افلاطون کرتوٗتو کِنۍ ذلیل۔

۶۔ بادشاہوں کی باتیں بادشاہ ہی جانیں ص ۳۷ "کٔلی سُند لول بوش زانِہ تسُند مول موج۔" نہ کہ بڈٕ ہنٛزٕ کتھہٕ زانَن بُڈی۔

۷۔ بادل اُمنڈ گھمنڈ کے آنا ص ۳۸ "اوٚبرُکھ پأٹھی نال وَلُن۔" نہ کہ وُلیٹہٕ اوٚبرٕ کھسُن۔

۸- باول کا رونا ص۴۸ "نب ڈیُن، نُب الوندآسُن" نہ کہ اوٗبرٗ ڈیُن۔

۹- بارہ بارہ چوبیس کوس ص۵۴ "کہہ نہٕ کہہ گیہٕ زٕ تووٗہ ژٕہ چہہٕ" نہ کہ سیٹھا دور پیر

۱۰- بارہ برس فقیری اور امیری کی بو نہیں جاتی ص۵۴ "پوٗشنٕر ہیٚے شِیتہ پیپہٕ تو نہٕ روزِ پوٗشنٕر ژےٚ۔" مطلب یہ کہ اپنی اصلیت کبھی ختم ہوتی نہیں۔

۱۱- بازی بازی بارِیش بابا ہم بازی ص۵۰ "موٗسس تیاکپس وَنِنیٚ۔" نہ کہ ہیمہٕ رلیشہٕ نہٕ بازی تارِنیٚ

۱۲ بازار کے باو پٹنا ص۵۲ "وٕزٕ وی پوزارٕ پیٚیٚنٕ۔" نہ کہ البیٚ البیٚ چوب پیٚیٚنٕ۔

۱۳- باسی کڑھی میں اُبال آنا ص۵۵ "شال ژٕلتھ بھٹِن لورٕ" نہ کہ بیلہٕ پزیے تیلہٕ نہٕ۔

۱۴- بال بال دشمن ہونا ص۶۱ "پٕرتھ کا ہشہٕ دشمن آسُن۔" نہ کہ پٕرتھ اکی سُنٕد دشمن آسُن۔

۱۵- باندھنو باندھنا ص۶۳ "لِبِٹس لٕڑٕ ھلی گنڈٕن۔" نہ کہ لوٗٹ کھارُن۔

۱۶- بانس لٹّوٹنا ص۶۴ "وٕزٕ دی وٕزٕ وی پوزارٕ پیٚیٚنٕ۔" نہ کہ البیٚ البیٚ چوب پیٚیٚنٕ۔

۱۷- بتاو نہیں آئی ص۸۶ "زمینس چھُنہٕ کہہ آمُت" نہ کہ تاوٕ آمُت (زمینداروں کی اصطلاح میں کہتے ہیں کہ جب زمین زیادہ نمی دار ہو تو وہ ہل جوتنے کے قابل نہیں ہوتی۔)

۱۸۔ بتیس دانتوں میں زبان ص ۸۹ ”کاون منز رانٛہ معہ غُل“ نہ کہ
سیٛہن اندر شال“۔

۱۹۔ بھبھوے کا ساگ کن ساگوں میں، خلیا ساس کن ساسوں میں ص ۸۸
”کتہ شاہجہان تہٕ کتہ نورِ جہان“ نہ کہ اصلس تہٕ نراہس چھے
فرق۔

۲۰۔ بخیہ اُدھیڑنا ص ۱۰۸ ”تِمنی گوگل ہِمنی کڈ ہٕے“ نہ کہ ننیر گنڈ ھُن۔

۲۱۔ برابر اُترنا ص ۱۲۹ ”کتہ وَچھر نیٛرُن“ دوسرے معنی بھی درست
ہیں۔

۲۲۔ برتنے پر اُچھلنا ص ۱۳۲ ”کأنسہ ہنٛز لچہٕ پیٹھ نٛشُرن“ دوسرے
معنی بھی صحیح ہیں۔

۲۳۔ بچھڑا کھونٹے کے بل کودتا ہے ص ۱۰۲ ”کأنسہ ہنٛز لچہٕ پیٹھ نٛشُرن“
نہ کہ کأنسہ ہندِ ڈکھِ سیتۍ چھ بل یوان۔

۲۴۔ برہما بھی اُتر آئیگا تو کچھ نہ ہوگا ص ۱۴۴ ”یہ لیکنھ گو تہٕ ہو کھتھ
گو“۔ نہ کہ اَتھہ بنہٕ تہٕ کینٛہ۔

۲۵۔ بڑتلے کا بھوت ص ۱۴۷ ”ہوٗنی پچھ“ نہ کہ وَیہٕ ٹُلیک بوتھ۔

۲۶۔ بڑھ بڑھ کے باتیں بنانا ص ۱۵۴ ”وہ ٹہٕ اَنُن“ دوسرے معنی
بھی صحیح ہیں۔

۲۷۔ بسم اللہ اللہ اکبر کردینا ص ۱۶۳ ”کانٛہہ حلال جانور یا جانادر
اکہِ خاص طریقہٕ ذبح کرُن“ نہ کہ حلال کرُن یا کھشی کرُن۔

۲۸۔ بسم اللہ سے تمت تک ص ۱۶۳ ”اَلِف پیٹھہٕ یے یس تام“
نہ کہ اولہٕ پیٹھہٕ آخرس تام۔

۲۹- بلّی سے چھیچھڑوں کی رکھوالی ص ۱۹۲ "گلوالس گرٕ حوالہٕ" نہ کہ بڑٲرس انتھ ماز کوٹ۔

۳۰- بلّی سے دودھ کی رکھوالی ص ۱۹۲ شال، گوٗب تہٕ ہاکہٕ ژد، ہار بڑٲم تہٕ دۄدٕ وار" نہ کہ بڑار آتھ دۄد۔

۳۱- بندر کیا جانے ادرک کا بھاؤ ص ۲۰۳ "خر کیاہ زانہِ زعفرانٕچ قدرٕ" نہ کہ پوٗژبر کیاہ زانہٕ ادرکک موٗل۔

۳۲- بندھی مٹھی لاکھ برابر ص ۲۰۷ "پننہِ نِہ ہچہِ بہہ ترٕچہ۔" نہ کہ پالس اَتھہِ کتھہ آسنہٕ لوٗسچھ رۄہ پیہ۔

۳۳- بوڑھا بالا برابر ص ۲۲۲ "داژرس تہٕ لوٗ تہٕ وُژہس تہٕ لوٗ" نہ کہ بُڈ تہٕ بالہٕ گوٗ ہوٗے۔

۳۴- بوڑھی گھوڑی لال لگام ص ۲۲۲ "بُڈِ عشق گوٗ مۄہر مُشکھ۔" نہ کہ بُڈ وریا بجرِ گرٕ وۄ زج لاگم۔

۳۵- بوک سی داڑھی ص ۲۲۳ "اُبکرٕ" نہ کہ ژھاوٕلی ریش۔ مثال
ریش تھوٗن تہٕ اُبکرٕ گرٕ ہس ناوٕ
شیٖرِ کاسِتھ تہٕ وۄن ہس نصاری کوٗٹ[1]

۳۶- بولی بولنا ص ۲۲۵ "توٗوٗ سبق پرُن۔" نہ کہ بی سندی پاٹھی کتھہ کرٕنہٕ۔

۳۷- بوریا نہ جوتا اللہ نے دیا پوتا ص ۲۲۶ "ییٚمی نہ ووٗ تِمی دِیُت لوٗوٗ" نہ کہ وۄ نے دیُت خۄدایَن پوتھر۔

---

[1] خاموش کریری
شیر ۵

۳۸- بھات چھوڑا جاتا ہے ساتھ نہیں چھوڑا جاتا۔ صـ۲۲۹ " پھٹن جان
ہیٹھ پئہ جان۔" نہ کر تھپن تراوُن ژھئن پئہ دین۔

۳۹- بہار بیچنا صـ۲۳۰ " سوکھ نترا وتھ دوکھ ہیون۔" نہ کہ پھلیر
منزے بانگک میوٕ کنُن۔

۴۰- بھاڑے کا ٹٹو صـ۲۳۲ " ربہ کھر دوہ" نہ کہ کرایہ ٹوٹ

۴۱- بہت قریب زیادہ رقیب صـ۲۴۱ " دوٗر دوٗر چھہ مرژہ میٹھان
نکھہ نکھہ چھہ نابد تھٹھان۔" نہ کہ یوٗت نش ہیوت رِشس
(اگر اسی کو صحیح مان لیا جائے تو بھی اسمیں تذکیر و تانیث کی غلطی
ہے۔ کیونکہ ہونا چاہیئے تھا۔ یوٗت نش تیتر رِش۔ رِش مونث
استعمال ہوتی ہے نہ کہ مذکر)

۴۲- بہت قصائیوں میں گائے مردار صـ۲۴۱ " ژرین زنانن
آب کانہ نیرِ ژرین مردن بنہِ کانہ منے۔" نہ کہ واریاہن بیچھن
منز چھے گاو مہ دار گژھان۔

۴۳- بہیرا گاؤ بجاؤ کوڑی نہ پاؤ صـ۲۴۳ " کھوتہ وٕٹہ کھوڈے
کھنکھہ کینہہ اندری نہ"۔ نہ کہ نے وائتھ تہ میلِ نہ کینہہ

۴۴- بھٹا سا اڑا دینا صـ۲۴۴ " مچہ ہندی پاٹھی کلہ ژٹن۔" نہ کہ اکے
ژٹچھ فاصلہ کرُن۔

۴۵- بھر نیند سونا صـ۲۵۲ " کھوٚرو ہراُوتھ نیندر کرنی۔" نہ کہ
پوٚر نیندر کرنی

۴۶- بھڑ بھونجے کی لڑکی کیسر کا تلک صـ۲۵۸ " ثالی چھس پئہ ژٹ
تے مالی چھس ناو۔" باقی معنی بھی درست ہیں۔

۴۷۔ بھس میں چنگاری ڈالنا صـ۲۶۰ " گاسہ بنہٕ ژھکھ دیٖچھ " نہ کہ توہہ بنہٕ (کشمیری زبان میں لفظ بنہٕ صرف گھاس کے لئے ہی مخصوص ہے۔ اور بھس لفظ کیلئے ڈھیر یا لود یہ محل ہے جیسے " کیہر لود "۔)

۴۸۔ بھلائی کی بات صـ۲۶۷ " رُتہٕ رٕچ کتھ " نہ کہ جانہٕرٕچ کتھ (لفظ جانہٕرٕچ میں ثقل بھی ہے اور یہ لفظ نامانوس بھی ہے۔

۴۹۔ بھنگ کے بھاڑے میں جانا صـ۲۷۳ " گاڑن ژھننٕ " نہ کہ ضایہ گژھن۔

۵۰۔ بھنگ کھانا آسان موجیں دق کرتی ہیں۔ صـ۲۷۳ " بنگہٕ چینی آسان وینتہٕ راوٕنٕ مشکل " نہ کہ ناکارگی کرنی چھے سہل بو، گنی چھے مشکل

۵۱۔ بھونرا سی آواز صـ۲۸۳ " بوٗمبرٕ ن گنس " نہ کہ زاگ دلہٕ ہوٕ رٕچ آواز۔

۵۲۔ بھوں کا گلہ آنکھ کے سامنے صـ۲۸۲ " کائنس وَلوبرو ہتہٕ کتہٕ کائنہٕ " نہ کہ کائنہٕ برخلاف تیٖژی سپے کائنہٕ وَنٕ ن۔

۵۳۔ بھیروں ناچنا صـ۲۸۶ " سبہٕ رٕب گژھٕنی " نہ کہ مجلہٕ دٕہہٕ ژھتہٕ گژھٕنی۔

۵۴۔ بھیڑ جہاں جائے گی مونڈی جائے گی صـ۲۸۷ " غریبہٕ شنزٕ کور گیہٕ پٔژتھ کائنہٕ ہنزٕ کولے " نہ کہ نرمس چھ پٔژتھ کانہہ نہ ہیوان۔

۵۵۔ بھیڑیا کھائے نہ کھائے تو بھی منہ لال صـ۳۸۷ " قطاہٕ منزٕ بدکش ووٗنتھ " نہ کہ دَندانے مَرٕتہٕ لوٗکھ دٕپنس اُسانے چھ

۵۶۔ بی بی خطا کرے باندی پکڑی جائے صـ۲۹۱ " ووٗنتن کھیہ کتس

دولتِ ژٕ ژھِی لُٹس۔" نہ کہ راہ آسہ بڈس تہ رٹنہ ہیبر لو کُٹ.

۵۷۔ بی بی دارے باندی کھائے گھر کی بلا گھر میں جائے ص ۲۹۱

سوَن لیچہ کڈُن تہ بُڑبیٖچ لیچہ تزاوُن۔" نہ کہ انگن اُستادینے یوت فائدٕ واتہ ناوُن۔

۵۸۔ بے پیندی کا بدھنا صـ ۲۹۴ " ڈلہ کوٗٹ " نہ کہ لیس پتہ ھُراز ڈنجہٕ آسہِ

۵۹۔ بیٹی اور ککڑی کی بیل برابر ہوتی ہے ص ۳۱۴ " کور گیہ الہٕ کانج" نہ کہ کوٗر گیہ کِکر بیوٗل۔

۶۰۔ بیڑی کھڑکھڑانا ص ۳۲۱ " لٔتہ کھٔرکہٕ وۄوٗنہ۔" نہ کہ بیٹرٕ شرف پیٖرشیرفہ نی گژھن

۶۱۔ پانچوں انگلیاں گھی میں ص ۳۵۶ " مۄنگہٕ ڈلس منز آسُن" نہ کہ منزس منز۔

۶۲۔ پانچوں سواروں میں ہونا ص ۳۵۶ " مےٚ تہ خوجن وآجی ناو" نہ کہ کٔژ مےٚ تہ خوجن ناو۔

۶۳۔ پانڈے دونوں دین سے گئے ص ۳۵۶ " نہ رود گرٛ تہ نہ گاٹھک" نفتے پوٗرک ہیر گژھُن بھی ٹھیک ہے۔ (ویسے اصل اردو محاورہ ہے " پانڈے جی دونوں سے گئے حلوا ملا نہ ماندے)۔

۶۴۔ پانی پی پی کر دعا دینا ص ۳۶۲ " کسا بہٕ دآلی وآلی داکرُن۔" نہ کہ مُرداری واری آہی کرٕنہٕ۔ (" مُردارُن" کا مطلب ہے کسی چیز کے لئے خواستگاری کرنا)۔

۶۵۔ پانی سے پہلے پاڑ (پل) باندھنا ص ۳۶۵ " ہیتہٕ نٕتہ دون کٔٹرِ گژ ہیٖرو"

نہ کہ مُرنہ بڑو نتھے داویلا۔

۶۶۔ پانی کا بتاسا ص ۳۶۵ "تا ہر کبابہ" نہ کہ آبہ ببر۔

۶۷۔ پاؤں سوج کے چھکڑا ہونا ص ۳۷۷ "کھور لوہ پنہ ہی گڑھنی" نہ کہ کھور گوپنہ

۶۸۔ پاؤں سے لگی سر میں بجھی ص ۳۷۷ "کلہ پیٹھہ نلس تام ریہہ گنڈ پنہ" دوسرے معنی بھی صحیح ہیں۔

۶۹۔ پتھر کو جونک نہیں لگتی ص ۳۹۹ "کنہ وَسیا پوس ڈومبہ سپدِ یا دوس" نہ کہ بچے آر چھنہ کملان۔

۷۰۔ پیٹھ پر ہاتھ نہ رکھنے دینا ص ۴۰۷ "اُچھ پیٹھ نہ مچھ نرِ دِینی" نہ کہ مندرلس پیٹھ نہ اتھہ تھوہ نہ دیُن۔

۷۱۔ پرانی کھوپڑی ص ۴۳۱ "پرانہ پُتر ہند"۔ نہ کہ پرانی کلہ کھاپر

۷۲۔ پرائی آنکھیں کام نہیں آتیں ص ۴۳۳ "یت نہ انسان پانہ واتہ، تتہ چھے کورِ ینہ کور زہوان۔" نہ کہ وہ پر چھنہ بکار یوان۔

۷۳۔ پڑوسن کے مینہ برسے گا تو اپنی بھی اولتی ٹپکے گی ص ۵۵۴ بجائے ص ۴۵۴ "ہمسایہ یدوے بجا آسہ بو، گوڑے چھ" نہ کہ بییس ہئے سیٹھا فائدہ بنہ اَسہ تہ بیی کم نیاوِ۔

۷۴۔ پستان میں ہڈی ص ۴۶۹ "پہاہن اڈج ژھانڈنہ" نہ کہ ببہ منز اڈج۔

۷۵۔ پلی پلی جوڑنا ص ۴۹۴ "فلہ فلہ سوم برن۔" نہ کہ کٹر ینڈ کڑ ینڈ سوم برن۔

۷۶۔ پوت کے پاؤں پالنے میں ہی معلوم ہوتے ہیں ص ۵۱۵ "اگے چھ

"پزنگہ نشان" نہ کہ گوڈ پیٹھے چھُ نشان زِ شر گیتہ چھُ۔

۷۷۔ پوچھتے پوچھتے خدا کا گھر ملتا ہے۔ ص۵۱۹ "پُشن وِپہ ژھانڈو شوٗرے لبہ پانڈو" نہ کہ پِژ ژھہ پز ژھی چھُ خودایہ سُندگر تہِ اتھ اِدان۔

۷۸۔ پو بارہ ہونا ص۵۱۳ "اتھہ زنگنہ" نہ کہ تھوٗو بار ژِ بنن۔

۷۹۔ پھر بھی موچی کے موچی رہے۔ ص۵۲۲ "عبل روٗد عبلوٗے یا لوٗس روٗد لوٗسے" نہ کہ ژھرہ روٗد تو تِہ ژھرے۔

۸۰۔ پھاڑ ڈالے دانت ص۵۳۴ "دنہ کھیر وآکر" نہ کہ کھلو تہ بیہ شوب داند۔

۸۱۔ پھلی بھی نہ پھوڑنا ص۵۵۹ "اڈ نکجہ تہِ نہِ ٹیس کڈن" دوسرے معنی بھی صحیح ہیں۔

۸۲۔ پہلی بسم اللہ ص۵۵۹ھ "گوڈ نیک کار" نہ کہ گوڈ نیک خطا۔

۸۳۔ پہلے سے چھٹی کے دھان کاٹنا ص۵۵۹ "کار کرنے ہشر کرنہ" نہ کہ ییر ینہ ونہ آسی تی گنزرن۔ (فرہنگ میں اس کی مثال یوں درج ہے۔ "تمہاری باتوں نے تو شیخ چلیوں کو مات کر دیا، خوب پہلے سے چھٹی کے دھان کوٹتی ہے۔" اس مثالیہ فقرے میں اگر لفظ شیخ چلیوں پر غور کر لیا جائے تو کشمیری زبان میں اس کے لئے برمحل فقرہ بھی ایسا ہی ہونا چاہیئے۔ پس "ہشر کرنہ" کا لفظ روزمرہ کے عین مطابق ہے)

۸۴۔ پہلے گھر میں پھر مسجد میں ص۵۶۰ "گوڈ پانس اَڈ جانانس" نہ کہ گوڈ گوگرس اَڈ مشید۔

۸۵- پھوا پھو ص ۵۶۴ " ہوُ کہ چی چی " نہ کہ گیری بچھ ۔

۸۶- پھول پھول کرکے پتنگیر بھرتی ہے ص ۵۷۲ " گار گار سنے چھُ لو دسمان " نہ کہ اُزِ ہ اُزِ ہ چھہ داریاسمان ۔

۸۷- پھول کی جگہ پنکھڑی، پھول نہیں پنکھڑی ہی ص ۵۷۲ " راۓ نہ ثُہمہ کھنڑ داو سِنی ہُہمہ سہ ژِل ۔ " نہ کہ پوش سئے تہ پُرشہ بُرِگے ۔

۸۸- پیچھا دبا ے چلا جانا ۔ ص ۶۰۵ " لچر رکچم کرُن ۔ " نہ کہ پتر پتر لاڑن ۔

۸۹- پنیٹھ ابھی اگی نہیں ہے ۔ گنڈ کترے آمد جود ہوئے ص ۶۲۷ " آرمن گُڈ بچھ نُفیرن داآرکشت " نہ کہ بازر چھہ وُنہ لگہ چنیلہ ژوُر پیہ دأ تِنتھ ۔

(ج)

فرہنگ زیر بحث میں املا سے متعلق غلطیوں کی کوئی کمی نہیں ۔ ایک لفظ ایک جگہ ایک طریقے سے لکھا جا چکا ہے ۔ دوسری جگہ دوسرے طریقے سے ۔ حالانکہ اس قسم کے فرہنگ کو املا کی غلطیوں سے پاک ہونا چاہیئے تھا ۔ ان غلطیوں کو اگر کاتب کی سہل انگاری سمجھ لیا جائے تو میں یہ کہوں گا کہ پروف ریڈنگ برائے نام ہو سکی ہے ۔ خاص خاص غلطیوں کو بہ ذیل درج کیا جاتا ہے :-

۱۔ ص ۹ پر بابا لفظ کے معنی پیش کرنے میں " مؤہنوِن " لکھا جا چکا ہے جبکہ یہی لفظ کشمیری ڈکشنری میں یوں لکھا گیا ہے ۔ " ہہنوِن " ۔ اور اسی فرہنگ کے ص ۱۶۷ پر " بشر " لفظ اور ص ۱۴۶ پر " بریذ " کے معنی " مؤہنیوُ " جب کہ ص ۱۳۲ پر " براکمہ " کے سامنے " ہہنوِ " لکھا

جا چکا ہے۔ سمجھ میں نہیں آتا کہ کس کو صحیح تصور کیا جائے۔

۲۔ صـ۲۱ پر "بات کا پورا" کے معنی ہیں۔ "پُزی زیوُر" کشمیری ڈکشنری کے صـ۱۲۰ پر یہی لفظ "پُزی یور" ہے۔

۳۔ صـ۵۹ اور صـ۱۴۵ پر "باگ پکڑنا" اور "بری" کے معنی "ماہراز" درج ہیں۔ لیکن صـ۵۹ پر "باگ پکڑانی" صـ۶۰ پر "باگا" اور صـ۶۱ پر "باگے" الفاظ کے معنی میں یہی لفظ بطریق "مہراز" لکھا گیا ہے۔ صـ۱۲۲ پر "برد" لفظ کے معنی "ماہراز" اور اسی صفحہ پر "بردان" اور "بردکھوا" کے لفظوں میں اسے یوں لکھا گیا ہے۔ "مہراز"۔ صـ۱۷۷ پر لفظ "بکھیر" کے معنی ہیں "ماہرازس" صـ۵۷۸ پر "پھیرا" کے معنی "مہرازس" کو دو طریقوں سے لکھا گیا ہے۔ اور ایسے ہی صـ۳۵۸ و صـ۵۷۹ پر "پانی اتارنا" و "پھیرے" کیلئے "مہاراز" درج ہے۔ جبکہ موخر الذکر صفحہ نمبر کی لائن ۲۵ میں یہی معنی یوں ہیں "مہراز"۔

۴۔ صـ۱۴۵ پر "بری" کے معنی میں "ماہرنہ" صـ۳۵۸ پر "پانی اتارنا" کے لئے "مہاربنہ"، صـ۱۸۱، صـ۵۷۸ اور صـ۵۷۹ پر "پٹا پھیرنا" "پھیرا" اور "پھیرے" لفظوں کے معنی ہیں "مہربنہ"۔ موخر الذکر صفحہ پر ہی "پھیرے ڈالنا" کے معنی میں یہی لفظ یوں درج ہیں "مہاربنہ"

۵۔ صـ۱۰۰ پر لفظ "بخشائش" کیلئے معنی پیش کئے ہیں "بخچائش" مگر اسی صفحہ کے نیچے دوسری سطر میں اسی معنی کو اس طرح لکھا گیا ہے "بخشائیش"۔

۶۔ صـ۱۵۹ پر "بس" کے معنی ہیں "دیہہ" "یہی لفظ اسی صفحہ کی دوسری سطر میں یوں ملتا ہے۔ "دیہیہ" تیسری سطر میں "بس اگلنا" کے معنی ہیں

"وِیٹھہ" اور پانچویں سطر میں "بِس لونا" کے سامنے "وِشٹھیہ"۔ صـ ۶۱ پر "بِس بھرا" کے آگے "وِشٹھیہ"، "بِس کھانا" کے معنی ہیں "وِیٹھہ" اور "بِس گھولنا" کے معنی ہیں "وِیٹھیہ" اور "بِس پلانا" کے معنی ہیں۔

دوسری صورت۔ یعنی جہاں مرضی آئی "وِیٹھہ" لکھا اور جہاں من آئی تو "وِشٹھیہ" ہی درج کیا۔

۷۔ صـ ۲۱۴ پر "پوائی" کے معنی میں پہلے "پوینہ" اس کے بعد "پائینہ" اور "پوائی کپٹنا" لفظ کے سامنے پھر پہلی صورت اختیار کر لی گئی ہے۔ یعنی کبھی آر کبھی پار، کبھی اِدھر کبھی اُدھر۔

۸۔ صـ ۲۴۲ پر "بہتان" کے معنی "ہاژھ"، "بہتان اٹھانا" اور "بہتان باندھنا" کے لئے بھی "ہاژھ" درج ہے۔ لیکن "بہتان بندھنا" میں اسی لفظ کو "ہانشڑھ"۔ اس کے بعد "بہتان جوڑنا"، "بہتان دھرنا" اور "بہتان رکھنا" کے معنی ہیں پھر "ہاژھ"۔ آگے چل کر "بہتان کرنا" کے معنی "ہانشڑھ"۔ "بہتان لگانا"، "بہتان لگنا" اور "بہتان لینا" میں دوبارہ "ہاژھ" اس کے بعد صـ ۳۴۷ پر "پرچا جڑنا" کے معنی ہیں "ہانشڑھ" اور آخر میں صـ ۵۸۲ پر لفظ "پے" کے آگے "ہاژھ" اور اس کے بعد پھر "ہانشڑھ" درج ہے۔

۹۔ صـ ۴۲۵ پر "پُرزے پرزوں سے درست ہونا" کے معنی پہلے "بائیغ" پھر "بالینغ" لکھا گیا ہے۔

۱۰۔ صـ ۶۱۵ پر لفظ "پیا" اور اس کے ذیلی لفظوں کے معنی میں "پاآنیہ" درج ہے۔ مگر اسی صفحہ کی آخری لائنوں میں "پیا دھو کر پینا" کے اسی لفظ کو "پونیہ" لکھا گیا ہے۔ صـ ۶۱۶ پر پھر کتنی لفظوں

شیرازہ

کے معنی میں "پائنہ"۔ آگے چل کر "ہیبا اپنی گانٹھ کا دوست اپنی سانٹھ کا" کے معنی ہیں (پہلی سطر) "پوئنہ" اور دوسری میں "پائنہ"۔ اسی طرح ان ہی صفحات پر کسی جگہ "پائنس" کسی جگہ "پوئنس" اور کسی جگہ "پائشنس" کی مختلف شکلیں ملتی ہیں۔

۱۱۔ صـ ۸۳ پر ایک لفظ کے لئے املا ہے۔ "لوٗرباد" دوسری جگہ "لبہ رباد" اور تیسری جگہ "بُر باد"۔

۱۲۔ صـ ۹۲ پر "بٹے پر خریدنا" کے معنی میں لفظ "نَفَہس" کو یوں لکھا جا چکا ہے :۔ "نفاہس"

(د)

ڈکشنری کی اس دوسری جلد میں ایسے لفظوں کی کوئی کمی نہیں جنکے معانی ادھورے دیئے گئے ہیں جبکہ دوسرے لفظوں میں بے جا اور غیر ضروری معنی درج کر کے ڈکشنری کو خواہ مخواہ ضخیم بنا دیا گیا ہے۔ بہر حال جن لفظوں کے معنی ادھورے رکھ دیئے گئے ہیں ان کی تفصیل اور مطلوبہ معنی نیچے درج کئے جاتے ہیں :۔

۱۔ بات کا فروغ پانا صـ ۲۲ "کتھ ترنیرُن"۔

۲۔ بات کرنے میں پھول جھڑنا صـ ۲۲ "کوسم ہرِیْنی"۔

۳۔ بات کو چکر دینا۔ صـ ۲۶ "کتھ ورکہ پاٹھ دِنی"۔

۴۔ بات کو طول دینا۔ صـ ۲۲ "کتھ طوٗل دیُن"۔

۵۔ باتوں کا باغ لگانا صـ ۲۸ "کتھ کتائی کرنہ"۔

۶۔ باتوں کی پڑیا صـ ۲۸ "فائترِ"۔

۷۔ باتیں چبا چبا کے کرنا صـ ۳۰ "تا لس لاگی لاگی کتھ کرنہ"۔

۸۔ بادی کا بدن ص۳۶ "مچھہ کیر ہاژ"
۹۔ بادل آنا ص۳۷ "نب گو بژاوُن۔"
۱۰۔ بادل اُمنڈ کے آنا یا اُمنڈنا ص۳۷ "اوٚبرٕ نال ولُن"۔ دگوٚن اوٚبرٕ کھسُن" روزمرہ کے لحاظ سے غیر فصیح ہے)
۱۱۔ بادل پھٹنا ص۳۸ "نب صاف گژھُن"
۱۲۔ بادل جھوم جھوم کے برسنا ص۳۰ "روٗدٕ شرٛانہٕ وَسنہٕ، روٗدٕ شوٚلہٕ وسنہٕ۔"
۱۳۔ باردار ص۴۲ "ذمہٕ دار"
۱۴۔ بارکش ص۴۲ "بار وہتراوُن وول"، ٹانگہٕ گُری سندٕ سازک اکھ حِصہٕ۔"
۱۵۔ بارگیر ص۴۲ "سُہ یُس پیٹھ ذمہٕ داری آسہٕ۔"
۱۶۔ بارہ مہینے بارہ برس ہوگئے ص۴۵ "انتظارُک اکھ اکھ ژٕلو چھُ وُری واد باسان۔"
۱۷۔ بازیچہ ص۵۰ "معمولی تماشہٕ"۔
۱۸۔ بازی دینا ص۵۰ "بأزی تارٕنۍ"۔
۱۹۔ بازی لگنا ص۵۰ "گِندُن شوٚرٕ سپدُن"۔
۲۰۔ باز ص۵۱ "بأہرٕ" (دیر گوشہ جانا ور یُس وُچھتھ ساری جاناور پھٔرٕ ٹٕ چھہٕ گژھان)
۲۱۔ بازپسین یا بازپس ص۵۱ "مرُن وِزٕ" "آن آخرٕ"۔
۲۲۔ بازگشت ص۵۱ "۲۱ رجون، وُری یِک سہ دوھ، یُس نہایت زیوٚٹھ چھُ آسان تہٕ ۲۱ مارچس پیٹھہٕ چھہٕ اتھ تارِخس تام دوھ

ہُژان پتہٕ رأژی گھٹان پتہٕ امہ پتہٕ چھ دوہ لعہ کٹنی ہیوان۔ ۲۱ جون چ
رات چھےٚ تمام رأژو کھوٗنہٕ لوچ اُسان۔ زمیندار لکھ چھ باز گشتہٕ
ہرونٹھے دال، تل رُدٔ بیتھ ژھان۔

۲۳۔ بازار لگنا۔ صد ۵۳ "بازر لگُن"۔

۲۴۔ بازو ٹوٹنا صد ۵۴ "بأے دگ پیٚنج"

۲۵۔ باغ باغ ہونا۔ صد ۵۷ "شاد سپدُن، لبہٕ کہ ہیُرنہٕ"۔ (لبہٕ کیہ
کھینٕ، جو ڈکشنری میں درج ہے، غیر فصیح ہے۔)

۲۶۔ باگ، صد ۵۹ "جلوٗ"۔

۲۷ باگ ڈور صد ۵۹ "انتظام بہتر"۔

۲۸۔ باگ روکنا صد ۵۹ "لاکم چارپنٕ، جلوٗ رٹُن"

۲۹۔ بال و پر نکل آنا صد ۶۵ "کتھ پیتہٕ"۔

۳۰۔ بالا دپست صد ۶۶ "سوٗن دوگن

۳۱۔ بالس برابر آدمی صد ۷۳ "آدٕ کوٹ"۔

۳۲۔ بالش برابر قد صد ۷۳ "تھدم نخدُوے"۔

۳۳۔ بجو صد ۹۷ "نُرٕ نُنرٕ"

۳۴۔ بدخواہی صد ۱۱۱ "بدی کا ہچھنی"۔

۳۵۔ بدعملی صد ۱۱۲ "بدانتظامی"

۳۶۔ بد کردار صد ۱۱۳ "شہرِیس پتہٕ عمل جان آسہٕ پاٗ شہرِیس پتہٕ
قدرن ڈنجہٕ تھاوِ، لیس وٕ مس ستہٕ نمسکار کرن دول آسہٕ"

۳۷۔ برخاست صد ۱۲۴ "پتہٕ انہن کاشرین مرثین ہنْد اکھ اصطلاحی
ناوٕ یانی عناصر ترکیبی پتہٕ ہ لفظک مانہٕ گوشوسٕ کرن"۔

۳۸۔ برزبان ہونا ص ۱۲۵ " زہنس آسن۔"

۳۹۔ بر سرِ کار ص ۱۲۵ " آور"۔

۴۰۔ برطرفی ص ۱۲۵ " ملازمتہٕ نشہٕ معطل کرُن۔"

۴۱۔ برادر خوانده ص ۱۳۱ " صیغہ بوے (اس کا مطلب یہ ہے کہ دو یا تین ہم عمر لڑکے یا لڑکیاں آپس میں ہمیشہ بھائیوں یا بہنوں کی طرح رہنے کی قسمیں اٹھاتے ہیں۔ اور یہ ایک پرانی رسم ہے اس تقریب میں حصہ لینے والوں کی تواضع چائے یا قہوہ سے کی جاتی ہے)۔

۴۲۔ برائے خدا ص ۱۳۳ "خدا یہ سِند ناوی۔"

۴۳۔ برائے نام ص ۱۳۳ " ناوُک "

۴۴۔ برچھی دار ص ۱۳۵ " نیزہٕ دار" جیسے کہ "کمان دار" (ڈکشنری میں اس کے معنی ہیں " نیزہٕ باز" لیکن نیزہ باز ہوتا ہے نیزہ چلانے والا۔)

۴۵۔ برُدبار ص ۱۳۵ " کتھ و نٕیزادن ووِل، کتھ نشرٕ وٕ پٕرادن ووِل"۔

۴۶۔ برُد ہاتھ لگنا ص ۱۳۵ " بازیُن۔"

۴۷۔ برق وش ص ۱۳۵ " پٕرِ تڑاون ووِل۔"

۴۸۔ برہانِ قاطع ص ۱۳۵ " کتہٕ تُوٕ بُوتس ژٹن واجنۍ کتھ یا نو قطع۔" (اس کے لئے ڈکشنری میں صرف اتنا لکھا گیا ہے کہ " اکہ فارسی ژہنگ ناو"۔)

۴۹۔ بڑ بیٹا ص ۱۴۷ " کھاو"۔ بڑا استاد ص ۱۴۸ " ماگُن" رازدار"

راس ورٕ"

۵۰۔ مُزا خفش صہ ۱۵۷ "بے وقوف"۔ لسبیار گو صہ ۱۶۵ "شٕہ شایر یِس سخ وُزنی آسہِ"۔

۵۱۔ بکوائی صہ ۱۷۳ "لوٗتہٕ ونُن"۔

۵۲۔ بکٹا مارنا صہ ۱۷۴ "زلہِ لوٗک"۔

۵۳۔ بگڑا وقت صہ ۱۷۹ "دوٗ فلُو وَخ"

۵۴۔ بگڑی زبان صہ ۱۸۰ "غارٕ ترقی یافتہ زبان"۔

۵۵۔ بل گوندھنا صہ ۱۸۹ "جہرنہٕ ساز کرُن"۔

۵۶۔ بلّی کا رونا صہ ۱۹۱ "برٛارِ ہُند وونگُن"۔

۵۷۔ بندی خانہ صہ ۲۰۸ "کرفیو"۔

۵۸۔ بنفشہ صہ ۲۰۹ "نونہٕ پوشہ"

۵۹۔ بنی آدم صہ ۲۱۱ "آدمہٕ سُنٛز ذُریاتھ"۔

۶۰۔ بوڑنا صہ ۲۲۱ "قلمس میل برنہٕ"۔

۶۱۔ بولی ٹھولی صہ ۲۲۵ "کٔنہِ علاقچ بولی"۔

۶۲۔ بونا صہ ۲۲۶ "ژھوٹہٕ گوگل"۔

۶۳۔ بھاتی صہ ۲۲۹ "مینیٔ بتہٕ"۔

۶۴۔ بُھارن صہ ۲۳۰ "ہٕنزِ پلوٗ"

۶۵۔ بھاگ کھڑا ہونا صہ ۲۳۳ "دَو کڈنی"۔

۶۶۔ بھٹکنا صہ ۲۴۴ "وتہٕ لاج گژھن"۔

۶۷۔ بھرپائی صہ ۲۵۰ "فارِ خطی (فارغ خطی)"۔

۶۸۔ بھرجانا صہ ۲۵۱ "شکم دار روزنی، عوضہ بند روزنی"۔

۶۹- بھڑاس نکالنا ص۲۵۸ "بوس لوڑ راوُن"۔

۷۰- بھسم ہونا ص۲۶۰ "ژٕنجہِ گژھنۍ، دُزِتھ پیٚن"۔

۷۱- بہشتی ص۲۶۱ "ترێش چاوُن وول، آبُر"۔

۷۲- بھگوڑا ص۲۶۵ "ژلہٕ وُن، دگ تھاوُن وول"۔

۷۳- بھلسنا ص۲۶۹ "آمہٕ تاو"۔

۷۴- بھجنگڑ ص۲۷۳ "چرسی"

۷۵- بھنگڑ خانہ ص۲۷۳ "چرسہٕ تکیہ، شودہٕ پینڈ"۔

۷۶- بہنیلی ص۲۷۴ "صیغہٕ بنہٕ"

۷۷- بہوڑا ص۲۷۷ "وُٹھل"

۷۸- بھولا بھٹکا ص۲۸۰ "وتہٕ لاجۍ"۔

۷۹- بھولا۔ ص۲۸۱ "ژھوٚپ"

۸۰- بھوں چڑھانا ص۲۸۱ "بُمہٕ چارنہٕ"۔

۸۱- بھیتری مار ص۲۸۴ "اَندرِ ژور"۔

۸۲- بھیجا کھائیں سر سہلائیں ص۲۸۵ "مولُن دژوت تہٕ پتُرن سگ"۔

۸۳- بھید لانا ص۲۸۵ "شر ہیوٚن"۔

۸۴- بھیس بدلنا ص۲۸۷ "روٗخ بدلاوُن"۔

۸۵- بھیک کے نوالوں کا مزہ پڑنا ص۲۸۸ "دسترخانچ اُدِج اَژنۍ"۔

۸۶- بھیگی رات ص۲۸۸ "پاسرِ اَخر۔ بھینٹ چڑھانا۔ ص۲۸۹ "چھپہِر دِیُن"۔

۸۸- بھینٹ لینا ص۲۸۹ "رتہٕ چھپہِر دِژُن"۔

۸۸۔ بی بی کا کونڈا صنہ ۲۹۰ " قندوری " (وہ ٹہری جو حضرت فاطمۃ الزہرا سلام اللہ علیہا کے نام پر پکا کر لوگوں میں تقسیم کی جائے۔ اسمیں نمک کے بدلے کھانڈ ملائی جاتی ہے)۔

۸۹۔ بے اعتبار صنہ ۲۹۲ "ڈلہ کوٹ"۔

۹۰۔ بے اندازہ صنہ ۲۹۲ "گنتل"۔

۹۱۔ بے اولاد صنہ ۲۹۲ "بیچے پتر"۔

۹۲۔ بے پر کی اڑانا صنہ ۲۹۳ "شوشہ تراؤن"۔

۹۳۔ بے خانماں صنہ ۲۹۷ "شریس نہ پینڈ پرن آسر"۔

۹۴۔ بے پروا صنہ ۲۹۷ "بیچے واہر"

۹۵۔ بے ترتیب صنہ ۲۹۸ "گھڑ تہر وارسے"۔

۹۶۔ بے روپ صنہ ۲۹۶ "بیے بوتھ"۔

۹۷۔ بے طلب صنہ ۳۰۱ "منگنہ وڑاے"

۹۸۔ بے طور صنہ ۳۰۱ "بیچے تالہ"۔

۹۹۔ بے فصل کی بہار صنہ ۳۰۲ "آکالو خ"

۱۰۰۔ بے کس صنہ ۳۰۴ "اسمانہ پیو مت"۔

۱۰۱۔ بے لاگ صنہ ۳۰۲ "لاگہ وڑاے"۔

۱۰۲۔ بے مہار صنہ ۳۰۴ "رز روزہ"۔

۱۰۳۔ بیچ آدھڑ میں چھوڑنا صنہ ۳۱۵ "منزو تہ تراؤن"۔

۱۰۴۔ بیڑی صنہ ۳۲۱ "ہتھ کڑی"۔

۱۰۵۔ بیوی کا دانہ کھانے والا صنہ ۳۲۹ "کوئیہ ننزی کھنہ وول"

۱۰۶۔ بینی صنہ ۳۲۸ "کتابہ ہندر جلار ک سہ چھپ یس بر وہنہ کن بڑا وینہ امت"

شیرازہ

اسہ پتہ کتاب وٚتھنہٕ وزِچھ اکہٕ پاسہٕ سۄ حصہٕ جلدس پیٹھ بیہان تہٕ امہٕ طریقہٕ چھہ اکثر قرآنِ شریفن ہندی جلدٕ آسان۔"

۱۰۷۔ بیوی کا غلام صـ ۳۲۹ "زنانہٕ مرید"۔

۱۰۸۔ پازیب صـ ۳۳۱ "رونہٕ گوڈ"

۱۰۹۔ پاشویہ صـ ۳۳۲ "گرٕکوٚ منٛنہٕ آبہٕ ستہٕ کھور پیٹھ اونہٕ۔"

۱۱۰۔ پاٹ دینا صـ ۳۳۵ "پٔٹس ژِھیٚے دِنہٕ"

۱۱۱۔ پاشکستہ صـ ۳۴۵ "لوٚنگ"۔

۱۱۲۔ پانی ٹوٹ جانا صـ ۳۶۲ "آبس تھکھ واتُن"۔

۱۱۳۔ پانی چٹانا۔ صـ ۳۶۳ "تھوٚمبہٕ تھوٚمبہٕ آب ترٛاوُن"۔

۱۱۴۔ پانی چھاجوں برسنا صـ ۳۶۴ "رودٕ جھری لگنۍ"۔

۱۱۵۔ پانی سو نیزے چڑھنا صـ ۳۶۵ "کلہٕ پیٹھٕ آب گژھُن"۔

۱۱۶۔ پانی ہوا ہو جانا صـ ۳۶۸ "داوٕ کہٕ ستہٕ رتہٕ کالہٕ وال ڈور لومنہٕ آب وٚڈن یا کم گژھُن۔"

۱۱۷۔ پاؤں زمین پر نہ رکھنا صـ ۳۷۷ "وَتھ زٲلِتھ پکُن۔"

۱۱۸۔ پاؤں کا نشان صـ ۳۷۸ "کھُر"

۱۱۹۔ پپیہا صـ ۳۸۸ "کستوٗر"۔

۱۲۰۔ پتھر چلانا صـ ۳۹۵ "پتھراو کرُن۔" (لفظ پتھراو کشمیری زبان نے خوب اپنا لیا ہے)۔

۱۲۱۔ پچھلپائی صـ ۴۱۸ "پٔرٕ ہیٚجہٕ"۔

۱۲۲۔ پر افشاں صـ ۴۲۵ "پکھہٕ وایان وایان۔"

۱۲۳۔ پراگندہ روزی صـ ۴۳۰ "میچہٕ دادِ جارٕان"۔

شیرازہ

۱۲۴- پرانا خزانہ صـ ۴۳۱ " پھاں دیڑ، پرانہ چیز ہند ونیاہ دیڑ، پژرِ ول خزانہٕ ۔ "

۱۲۵- پردے میں پوچھنا صـ ۵۴۴ " ورگہٕ پأٹھ پژرِ ژھُن ۔ "

۱۲۶ پنجہٕ شانہ صـ ۵۰۴ " کنگوٕی برٕی ۔ "

۱۲۷- پنیانا صـ ۵۱۳ " وزٕوُن " (کوئی چیز تر کر کے نرم کر لینا یا بھگونا)

۱۲۸- پہاڑی بکرا صـ ۵۳۱ " وَن ژھاوُل "۔

۱۲۹- پھرتیلا صـ ۵۴۶ " وُژھل وال "۔

۱۳۰- پَہنٕ[۲] صـ ۵۶۰ " بَبَن دوہ دکھمٕن "۔

۱۳۱- پیپا صـ ۵۸۷ " ڈرم " (لفظ ڈرم بھی کشمیری زبان نے اپنا لیا ہے۔ مثلاً تیلہٕ ڈرٕم، دان ڈرٕم، تارکولہٕ ڈرٕم وغیرہ)۔

۱۳۲- پیپر ویٹ صـ ۵۸۷ (لفظ انگریزی زبان کا ہے۔ بابائے اردو مولوی عبدالحق مرحوم نے اردو کیلئے اس کا نام رکھا ہے "کاغذ داب"۔ اگر اسے کشمیر بنا کر "کاکدبار" یا "کاغزبار" کہا جائے تو ضرور کشمیری زبان کا اپنا لفظ بن سکتا ہے)۔

۱۳۳- پیٹ کا کتّا صـ ۵۹۲ " کھأ نٕرِ ل "۔

۱۳۴- پیٹ کو دھوکہ دینا صـ ۵۹۱ " نغٕژ مارُن "۔

۱۳۵ پیٹ سے ہونا صـ ۵۹۱ " زنانہٕ ہنٛد عوٚضر بند آسُن "۔

۱۳۶- پیٹ گرنا صـ ۵۶۳ " زنانہٕ ڈوٚلُن گرٕژھن " (Abortion)

۱۳۷- پیچ کی بات صـ ۶۰۳ " کھرٕی دار کتھ "۔

۱۳۸- پیچ لانا صـ ۶۰۳ " نیا آے تُلُن "۔

کچھ الفاظ و مرکبات ایسے ہیں جنکے معنی پیش کرنے میں غلطیاں رہ گئی ہیں۔ اگرچہ اس قسم کی غلطیوں کی تعداد بہت ہی کم ہے پھر بھی قابلِ اعتراض ہیں۔ مثلاً:-

۱- بارِ خاطر ص۴۲۔ اس کے معنی یوں ہیں "کھرٕوُن" حالانکہ صحیح لفظ ہے "کھرٕ وُن" جس طرح کہ "ہیرٕ وُن" "کرٕ وُن یا مرٕ وُن" کے الفاظ لکھے جاتے ہیں۔

۲- باران گیر ص۴۳ معنی دیئے گئے ہیں "کنڈٕ ژھر"۔ لیکن یہ مکان کی چھت کے چوڑائی والے طرفوں پر ہی لگی ہوتی ہے۔ اصل میں بارَان گیر کا مطلب "پرنالہ" ہے۔ یہ ٹین کا بنایا جاتا ہے اور کسی مکان کی چھت کے دامن میں چاروں طرف باندھا جاتا ہے۔ جب بارش برستی ہے۔ تو چھت چاروں طرف سے نہیں ٹپکتی بلکہ چھت کا پانی اسی پرنالے کے ذریعے نیچے آتا ہے جہاں پر کہ پرنالے میں زمین کی طرف سوراخ بنایا گیا ہو۔

۳- باریک کام ص۴۶ معنی پیش کئے ہیں۔ "سعہ کأم یتھ منزٕ اُچھن تیل پیٖیہ" - "تیل پیٚن" روزمرہ نہیں ہے۔ بلکہ "تیِل نیٚرٕن" روزمرہ ہے لہٰذا ہونا چاہیئے تھا۔" سعہ کأم یتھ منزٕ اُچھن تیل نیٚرِ۔

۴- بال پالنا ص۶۲ اس کے صحیح معنی ہیں "مَس رَچھُن"! نہ کہ "مس زیٹھراوٕنکی سنز کرٕنیٚ۔

۵- برت ص۱۳۳ اس کے ایک معنی "روزٕ" پیش کئے گئے ہیں، جو سراسر غلط ہے۔ کیونکہ روزہ ایک اسلامی فریضہ ہے۔ اور ہر بالغ مرد و عورت کے لئے اسی طرح ضروری ہے جس طرح کہ نماز، حج اور

زکوٰۃ۔ اور اس کا ایک مخصوص طریقہ ہوتا ہے یعنی روزہ دار پَو پھٹنے سے پہلے اور جھٹ پٹا ہونے تک نہ کوئی چیز کھا سکتا ہے نہ پی سکتا ہے اور تیز اور کے ساتھ بد کلامی کرنا، غیبت یا بہکی بہکی باتوں سے بھی اس پر پرہیز کرنا لازم بن جاتا ہے۔ اس کے مقابلے میں برت رکھنا کچھ اور بات ہے۔ برت رکھنے والا ٹھوس غذا کے بغیر تمام مشروبات و ماکولات استعمال کرسکتا ہے۔ لہٰذا روزہ کو برت کے ساتھ خلط ملط کرنا انتہائی غلطی ہے۔ روزہ صرف مسلمانوں کے لئے ایک فریضہ ہے۔ اور برت غیر مسلموں میں سے برہمن لوگوں کے لئے مخصوص ہے۔

۶۔ بُلبُل ص ۱۸۸ "بلی بچہ" معنی پیش کئے گئے ہیں۔ حالانکہ معاملہ کچھ اور ہی ہے۔ بُلبُل اصل میں ایران، افغانستان اور روس کے جنوب مغربی علاقوں میں پایا جاتا ہے۔ یہ انتہائی خوبصورت بھی ہوتا ہے اور خوش گلو بھی۔ پھولوں کو دیکھ کر تڑپنا اور وجد میں آنا اس کی گھٹی میں پڑا ہوا ہے۔ اس کے ہر پنکھ کے نیچے چمن کی سی کیفیت ہوتی ہے۔ خدا بھلا کرے مرزا غالبؔ کا۔ انہوں نے اس پرندہ کی اسی کیفیت کو اپنے اس شعر میں بیان کیا ہے ؎

ہے پرافشانِ طپیدن ہا بہ تکلیفِ ہوس
ورنہ صد گلزار ہے یک بالِ بُلبُل کے تلے

۷۔ براق ص ۱۳۲ اس لفظ کے چوتھے معنی میں لکھا ہے "انسان کلہ کہ تھ گری شکلہِ شیعن ہند تازیہ"۔ جہاں تک میری دانست کا تعلق ہے شیعہ لوگ اس قسم کا کوئی تعزیہ نہیں نکالتے۔ اگر کسی جگہ نکالنے کا رواج ہے تو وہ حضرت امام حسینؑ علیہ السلام کے

روضۂ مبارک کی شبیہ ہوتی ہے، نہ کہ کسی گھوڑے کی۔

۸۔ بُورانی صـ ۲۲۰ فرہنگ میں اس کے لئے "وانگن راینۂ" لکھا جا چکا ہے۔ بہتر تو یہ تھا کہ اس کی پوری وضاحت کی جاتی۔ "تلوِ متین وانگنن ستیٖ زامٕت دوٗد رلاوِتھ بناونہٕ آمُت سیٖژ" تو ہر کوئی کشمیری اسے سمجھ سکتا۔

۹۔ بونگا ۲ صـ ۲۲۷ دوسرے اور تیسرے معنی میں اس کے لئے "کِسر بٔنہٕ" اور "کٔش بٔنہٕ" لکھا گیا ہے۔ لیکن میں نے آگے کہیں لکھ دیا ہے کہ جہاں تک لفظ بٔنہٕ کا تعلق ہے یہ صرف گھاس کے لئے مخصوص ہے اور اس کی شکل برج کی سی بنتی ہے۔ کِسر بمعنی بھُس یا بھُوسہ اور کوشُ بمعنی برادہ کیلئے ڈھیر کا لفظ ہی مطابق روز مرہ ہے۔

۱۰۔ بھبھُوکا صـ ۲۳۹ مطلب ہے اس کا "نأری نار" مگر فرہنگ میں "نارا نار" لکھا گیا ہے۔

۱۱۔ بہکانا صـ ۲۶۲ اس لفظ کے صحیح معنی ہیں "نُنہٕ گَنہٕ"۔ ڈکشنری میں مثال پیش کی گئی ہے۔ "نُنہٕ بال نٔہ تٕلِہ تلاوہادِنہٕ" ہے تو یہ ٹھیک۔ لیکن جہاں تک روزمرہ کا تعلق ہے۔ "نُنہٕ گٔنہٕ نٔہ تٕلِہ تلاوہادِنہٕ" ہی کہا جاتا ہے۔

۱۲۔ بھنبھنا صـ ۲۷۱ اس کے لئے صحیح لفظ "کھُنکھ" ہے یعنی وہ جس کی آواز بات کرتے وقت ناک سے نکلے۔ مگر فرہنگ میں اس کے بدلے "کھُونٛکھ" لکھا جا چکا ہے جس کے معنی، ضدی یا ڈھیٹ، ہیں۔

۱۳- بِہیر صـ ۲۸۵ اس لفظ کے معنی " لو کہر تندل " لکھے جا چکے ہیں۔ تندل بمعنی قطار۔ یہ برتنوں کیلئے اسی طرح مخصوص ہے جس طرح کہ لفظ " بَرَنِہ " گھاس کیلئے۔ ہم " بانہ تندل " کہہ سکتے ہیں۔ " شری تنڈل " بھی کہہ سکتے ہیں مگر لوکہر تنڈل نہیں کہہ سکتے۔ گکہر جماتھ یا گکہ کھنبج ٹھیک ہے۔

۱۴- بے ریا صـ ۲۹۹ - بیزِریا ہونا ہے ناطرفدار، غار جانب دار۔ (وہ جو ریاکاری سے کام نہ لے) نہ کہ پُرز نُرپوُر یا پاکھ۔

۱۵- پسوج صـ ۱۷۳ " کُچ ٹُب " اس کے لئے لکھا گیا ہے۔ یہ درزیوں کی اصطلاح ہے۔ اور ان کی اس اصطلاح کو " نے کرٗ " کہتے ہیں۔

۱۶- پنیا صـ ۵۱۲ " آبہ بطنخ " مگر صحیح لفظ اس کے لئے ہے " پاٗن بطنخ " یہاں کے مسلمان لوگ پانی کو پوٗنی، پاٗن فیوٗر یا پاٗن نطر ہرگز نہیں کہیں گے۔ اس کے بدلے وہ آبہ فیوٗر، یا آبہ قطر ہی استعمال کرتے ہیں۔ لیکن پانی میں سدا رہنے والے کو وہ بھی " پاٗن بطنخ " ہی کہتے ہیں۔

۱۷- پھل صـ ۵۵۳ " تیغک پیوٗت " معنی دیئے گئے ہیں۔ جو بالکل درست ہے لیکن اس کی تانیث غلط ہے۔ ہونا چاہیئے تھا۔ " تیغہِ ہند پیوٗت " کیونکہ تیغ مونث ہے۔ مذکر نہیں۔

۱۸- پنجتنِ پاک صـ ۵۰۲ اس میں ناموں کی فہرست پیش کرتے ہوئے حضرت امام حسن مجتبیٰ کا اسمِ پاک درج کرنے سے رہ گیا ہے۔ اور اس کے بدلے حضرت امام حسینؑ کا نام دو بار لکھا جا چکا ہے۔

(و)

وہ الفاظ جو اس ڈکشنری میں دو دو مرتبہ لکھے جا چکے ہیں حالانکہ ان کے

شیرازہ

دوسری بار لکھنے کی کوئی جوازیت نکل نہیں آتی۔ فہرست ایسے لفظوں کی بہ ذیل ہے :-

۱۔ "بارگیر" کا لفظ ص۴۲ کالم ایک سطر پندرہ میں درج ہے اور ص۴۳ کالم دو سطر دس میں دوسری بار لکھا گیا ہے۔

۲۔ "بجد ہونا" ص۱ کالم دو سطر ۱۶ میں ملتا ہے۔ جبکہ اسی لفظ کو ص۹۶ پر دوسری مرتبہ لکھا گیا ہے۔

۳۔ ص۹۵ پر "بجنتری اٹھانا" کے دو لفظ کالم دو سطر چودہ اور سترہ میں درج ہیں۔ ص۹۷ پر کالم ایک کی آٹھویں لائن میں ایک بار یہی الفاظ لکھے جا چکے ہیں۔

۴۔ "پتھر کا جواب پتھر" ص۳۹۶ کے کالم دو کی پہلی لائن میں درج ہے۔ جبکہ یہی لفظ صفحہ نمبر ۳۹۸ کے دوسرے کالم کی بائیسویں سطر میں لکھا گیا ہے۔

۵۔ صفحہ نمبر ۵۱۱ کالم ایک، سطر چار میں "پنکھی" کا لفظ ملتا ہے۔ اور اسی صفحہ کے اسی کالم کی سطر نمبر چودہ میں دوبارہ "پنکھی" کے لفظ کو درج کیا جا چکا ہے۔

۶۔ "پنہیارا" کا ایک لفظ ص۴۹۹ کے کالم نمبر دو کی دوسری لائن میں لکھا گیا ہے اور آگے چل کر صفحہ ۵۱۲ کالم دو کی آٹھویں لائن میں دوبارہ قلمبند کیا گیا ہے۔ ہاں ان دونوں میں اگر کوئی فرق ہے تو وہ یہ کہ دوسری مرتبہ اس طرح لکھا گیا ہے "پنھیارا"۔

۷۔ صفحہ نمبر ص۵۳۰ کالم دو کی آخری دوسری لائن میں "پہاڑن" لفظ ملتا ہے اور ص۵۳۷ کے دوسرے کالم کی تیرھویں سطر میں پھر اسی لفظ

کو لکھا گیا ہے۔ اسی طرح موخرالذکر صفحہ کے کالم ایک کی پہلی لائن میں "پہاڑی" لفظ پایا جاتا ہے۔ جبکہ اسی صفحہ کے دوسرے کالم کی سترھویں سطر میں ایک اور بار "پہاڑی" لفظ کو قلمبند کیا جاچکا ہے۔

۸۔ صفحہ ۵۴۳ کے کالم ایک اور دو کی آٹھویں اور پہلی لائن میں "پھانکی" لفظ علی الترتیب دو دو بار لکھا گیا ہے۔

۹۔ "پھل بجھول" کا لفظ ص ۵۵۳ کالم دو کی انیسویں سطر میں ہے اور ص ۵۵۵ کے کالم دو کی پہلی لائن میں بھی دیکھنے میں آتا ہے۔

۱۰۔ صفحہ نمبر ص ۵۵۴ کالم ایک کی بارھویں لائن میں "پھل پھلاری" کا لفظ درج ہے اور ص ۵۵۵ کے دوسرے کالم کی چھٹی لائن میں دوسری بار درج کیا گیا ہے۔

۱۱۔ صفحہ نمبر ۵۶۰ اور ص ۵۶۱ کے کالم دو اور ایک کی لائن چوبیس اور اٹھارہ میں ہی ایک قسم کا لفظ "پہنائی" دو مرتبہ لکھا جاچکا ہے۔

۱۲۔ "پھول گوبھی" کا لفظ ص ۵۷۱ کے دوسرے کالم کی بارھویں لائن میں درج ہے اور آگے چل کر یہی لفظ ص ۵۷۲ کے کالم دو کی آخری سطر میں پھر لکھا گیا ہے۔

(ز)

وہ الفاظ جنکی وضاحت یا تو سرسری طور کی جاچکی ہے یا اگر پوری طرح کی گئی ہے لیکن غلط طریقے سے۔

۱۔ بابر ص ۹ اس کے ساتھ یہ نہیں لکھا گیا ہے کہ "بابر اوس مو غلیہ خاندانگ گوڈ نیک پادشہ

۲۔ باقر ص ۸۵ دبقر اس لفظ کا اصل ہے اور اس کے معنی بیل کے ہیں

جب بیل سے ہل چلاتے ہیں تو وہ زمین کو چیرتا ہوا چلا جاتا ہے۔ لہٰذا بقر کے معنی شگافتن ہوتے۔ اسی وجہ سے بارہ اماموں میں سے پانچویں امام حضرت امام محمد باقر علیہ السلام کا لقب "باقر" ہوا کیونکہ انہوں نے علم کو شگافتہ کردیا تھا اور اس کی جڑ تک پہنچ گئے تھے۔ اس سے شاخیں نکالی تھیں اور اسمیں وسعت کردی تھی۔) باقر لفظ چھُ بقر نشہِ اخذ کرنہٕ آمُت یمیُک مانہٕ داٹھ گو۔ چنانچہ داٹھ چھُ زمینَس دٲرِتھ وزِ پھٹراٹھ کرتھ تتھ چیران نہٕ باقر چھُ اَبو جعفر بن علی ابن الحسین ؑ سُند لقب، تمو کرِ علمُچ زمینہٕ شگاف تہٕ امہ کین مولن تام واتی، یمو اُندرِ تمو بے شمار شاخ وو پدٲی تہٕ انتہٕ منز کٔر کھسیٹھا وسعت پاد۔ اوے چھ امن جنابن "علم النبیین" نہٕ ونان۔

۳۔ بال صفا ص ۶۳ کے ایک معنی ہیں "سو نتیج صابن" سمجھ میں نہیں آتا کہ بال صفا کے لفظ کو کشمیری زبان میں کیوں کر "سو نتیج صابن" لکھا گیا کیا یہ دوائی صرف مسلمانوں کے لئے ہی بنائی گئی ہے۔ کیا غیر مسلم اسے استعمال نہیں کرسکتا؟ اردو کشمیری فرہنگ یہاں کے سبھی لوگوں جن میں مسلمان، پنڈت اور سکھ وغیرہ شامل ہیں، کیلئے بنائی گئی ہے۔ اور یہ وہ چشمہ ہے جس سے ہر کوئی بلا لحاظ مذہب و ملت فیضیاب ہوسکتا ہے۔ جہاں تک لفظ سنّت کا تعلق ہے یہ مسلمانوں کا ایک اصطلاحی لفظ ہے اور فقہ میں یہ وہ طریق ہے جس پر پیغمبر خدا صلعم اور صحابہ کرام نے عمل کیا ہو۔ اور اس طریق پر ہر مسلمان کو چلنے کی پابندی ہے جبکہ غیر مسلموں پر اس کی قید کا کوئی اطلاق نہیں ہوسکتا۔ ان کے لئے

لفظ سنّت کا سمجھنا اُسی طرح ہے جس طرح کہ مسلمانوں کے لئے "آنشرمن" کا لفظ۔ لہٰذا صاف ظاہر ہے کہ "سوہ ننیج صابن" بال صفا کے لئے لکھنا انتہائی سادگی کی دلیل ہے۔ صاف لکھنا چاہیئے تھا کہ "سوہ صابن یا دوائیہ سنٕز مَستہٕ وڑاسے انسانہ سندِ بدٕنکۍ وال خاسکر زۄک تہٕ کَچھہٕ وال بینہٕ صاف بن کرنہٕ۔"

۴۔ صفحہ ۱۳۲ پر لفظ "برُج" کے ذیلی الفاظ میں جہاں "برج اَسد" اور "برجِ حمل" لکھا گیا ہے وہاں اگر برُج ثور، جوزا، سرطان، سُنبلہ، میزان، عقرب، قوس، جدی، دلو اور برُج حوت بھی لکھا جاتا تو کوئی ہرج نہ تھا۔

۵۔ بُوتراب کا لفظ صفحہ ۲۱۴ پر درج ہے۔ معنی دیئے گئے ہیں۔ "مٹیٔر بب" یہ ایک غلط توجیہہ ہے۔ جناب مولا علی علیہ السلام چونکہ اکثر مصلّے کے بدلے مٹی پر ہی عبادتِ الٰہی میں محو رہا کرتے تھے۔ چنانچہ ایک دن وہ مسجد میں بہ دورانِ عبادتِ الٰہی مٹی پر ہی سو رہے تھے۔ اور آپ کے پہلو خاک آلود ہو گئے تھے۔ اسی دوران جناب حضور صلعم وہاں تشریف آور ہوئے اور جناب حضور حضرتِ علیؑ کی مٹی جھاڑتے تھے اور فرماتے تھے کہ اے اُبوتراب اٹھو۔ تب سے یہ ان کی ایک کنیت ٹھہری۔ دیکھئے خاموشؔ کریری کس طرح لفظِ "ابُوتراب" کو اپنے اس شعر میں استعمال کر چکے ہیں ؎

چھُ تَسی نِشی یہ روے زمین فاؔضی یاب
نوُرے آنجنابنٕ دۄلُس بُوٗ تراب

۶۔ بے ستون صفحہ ۳۲۲ اس کے معنی "اکہِ باگک ناو" لکھا گیا ہے۔

پر یہ نہیں بتایا گیا ہے کہ بے ستون کیونکر مشہور ہوا اور کس ملک میں واقع ہے۔ لکھنا چاہیئے تھا۔" ایرانک سۂ مشہور کنہٕ بال، یُس فرہادن شیرینِ حاصل کرنہٕ خاطرِ تنندے ٹُکرہِ ژٕچیاؤ"۔

۷۔ بخشی صد ۱۰۸ ایک معنی دیئے گئے ہیں۔" اکہٕ کُزام"۔ یہ ٹھیک ہے۔ لیکن اگر مثال کے طور پہ لکھا جاتا " بخشی غولام محمد" تو کچھ غلط نہ ہوتا۔

۸۔ پاؤں تلے کی مٹی چولھے میں جلانا صد ۳۷۴ " نظر بَد کاسُن"۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ جب کوئی عیون کسی کو دیکھ کر یا اس کے کام پر نظر مار کر اس کی برائی دل ہی دل میں چاہے۔ تو اس کے جانے کے بعد اس کے پاؤں تلے کی مٹی اُٹھا کر جلتے ہوئے چولھے میں ڈال دی جاتی ہے اور اس طرح عیون شخص کی برائی کے اثر کو زائل کر دیا جاتا ہے۔ اس مٹی کے ساتھ اکثر اسپند اور مرچیں رکھ کر جلائی جاتی ہیں۔

۹۔ پاؤں پاؤں صندل، کے پاؤں صد ۳۷۱ کشمیری میں ایک لفظ ہے" کھٹھِ ژٕوٹ" جس کا مطلب یہ ہے کہ جب چھوٹا بچہ چلنے لگتا ہے تو اس کے گھٹنے پر ہاتھ سے بنائی ہوئی روٹی کو توڑ دیا جاتا ہے جو بعد میں کتے کو کھلائی جاتی ہے۔ ہوسکتا ہے کہ" پاؤں پاؤں صندل کے پاؤں" کیلئے کشمیری زبان میں اس کے لئے یہی وضاحت ہوسکتی ہو۔ اور یہی اس کا برمحل مترادف بھی ہوسکتا ہے۔

۱۰۔ صفحہ نمبر ۵۰۳ پر" پنجاب" کا لفظ درج ہے۔ معنی ٹھیک درج کئے گئے ہیں۔ لیکن چناب، جہلم، راوی، بیاس اور ستلج دریاؤں

کے نام نہیں گنوائے گئے ہیں جبکہ ان ہی پانچ دریاؤں کی مناسبت سے اس کا نام پنجاب پڑا ہے۔ یعنی "پنج آب" سے پنجاب۔

(ح)

وہ الفاظ اور محاورات جنکے لکھنے اور بولنے میں علاقائی فرق پایا جاتا ہے۔

۱۔ بات پھینکنا ص۱۷ "پھوڈِ ٹلُن" اسی لفظ کو ہم یہاں "پھوتہٕ ٹلُن" کہتے ہیں۔

۲۔ باڑھ پر آنا ص۴۲ ہم "وۄتھ ہُو لگن" اس کے لئے بولتے ہیں جیسے کہ اکثر آل انڈیا ریڈیو دہلی اور ریڈیو کشمیر سرینگر کی کشمیری نیوز بلیٹن میں بھی کہا جاتا ہے۔ مگر ڈکشنری میں اس کے لئے "وۄتھ پُو لگُن" لکھا گیا ہے۔ پہلے محاورہ میں "پھوتہٕ" اور "پھوڈِ" دوسرے میں "وۄتھ ہو" اور "وۄتھ پو" کا ہیر پھیر ہے۔

۳۔ بازاری عورت ص۵۳ "کنجریٚنۍ" ڈکشنری میں درج ہے۔ جبکہ یہی لفظ یہاں "کنجرأنۍ" کہلاتا ہے۔ جس طرح ملکہ، رانی، سکھیانی، پنڈتانی، مغلانی اور پدمنی کیلئے کشمیری زبان میں "ملکائنۍ، رأنۍ، سِکھیائنۍ، پنڈتائنۍ، موغلائنۍ اور پدمائنۍ" کہا جاتا ہے۔ بالکل اسی طرح کنجرانی کے لئے کنجرأنۍ ہی مطابق روزمرہ ہے۔ لہٰذا کنجریٚنۍ لکھنا صحیح نہیں ہو سکتا۔

۴۔ بکنا ص۱۷۳ اس لفظ کے لئے "پڑاتھ پڑاتھ کرُن" معنی پیش کئے گئے ہیں۔ لیکن صحیح معنی ہے "پڑتھ پڑتھ کرُن"۔ جس طرح کہ ایک لفظ ہے "کُڑتھ کُڑتھ کرن" اسی طرح "پڑتھ پڑتھ

کرُن بھی ہے۔ ہم کرُتھ کرُنھ کے بجائے کرُاٹھ کرُاٹھ نہیں کہہ سکتے۔ اس لئے نتیجہ آپ خود ہی اخذ کر سکتے ہیں۔

(ط)

صفحوں کے صحیح نمبرات دینے میں بھی فاش قسم کی غلطیاں ہو چکی ہیں۔ کاتب اگر ایسی غلطیوں سے پاک رہتا تو شاید اس پر حضرتِ آدم کے وارث ہونے کا اطلاق ہو ہی نہیں سکتا۔

۲۹۹ کے بعد ۳۰۰ کا ہندسہ لانا ضروری تھا، لیکن لایا گیا ہے ۳۰۱۔ ۴۳۷ کے بعد ۴۳۸ کا ہندسہ ہونا چاہیئے تھا، مگر لکھا گیا ہے ۴۲۸۔ دیکھیئے کس بلا کی ہوشیاری پائی جاتی ہے۔

۴۵۷ کے بعد ۳۵۸ اور ۳۵۹ لکھا گیا ہے۔ جبکہ ۴۵۸ اور ۴۵۹ لکھنا چاہیئے تھا۔ بہر حال یہ ایک "معمولی" سی لغزش ہے۔ ۴۸۷ کا ہندسہ لکھنے کے بعد ۴۸۸ آنا ضروری تھا۔ مگر ہے ۲۸۸۔ بس صرف دو سو کا فرق ہے۔ ۵۳۸ کے بعد ۵۲۹ درج کیا گیا ہے۔ اور اسی طرح ۵۷۵ کے بعد ۵۷۶ آنا چاہیئے تھا۔ لیکن دیکھنے میں ۵۸۶ آتا ہے۔

بہر حال ڈکشنری میں ب اور پ ابواب ہی کے بارہ ہزار سے زائد اردو الفاظ و محاورات وغیرہ کے کشمیری معانی تلاش کرنا اور پھر ان کی ترتیب و تدوین کے بعد انہیں لغت کی شکل میں پیش کرنا ہے

دردِ سر کے واسطے از بس کہ صندل ہے مفید
اس کا گھسنا اور لگانا دردِ سر یہ بھی تو ہے

کے عین مصداق ہے۔ کلچرل اکادمی کا یہ کارنامہ نقشِ اوّل تصوّر کیا جارہا ہے۔ اور نقشِ ثانی میں کوتاہیوں اور خامیوں کے لئے کوئی گنجائش نہ چھوڑی جائے گی۔



شیرازہ کا اقبال نمبر

علّامہ اقبال کی صد سالہ تقاریب کے سلسلے میں اکادمی نے "شیرازہ" (اردو) کا اقبال نمبر شایع کرنے کا فیصلہ کیا ہے۔ اس سلسلے میں آج ہی سے تیاریاں شروع کی گئی ہیں۔ ہم اہل قلم حضرات خاصکر اقبال شناسوں سے استدعا کرتے ہیں کہ وہ علّامہ اقبال کی زندگی اور شاعری سے متعلق تحقیقی و تنقیدی مضامین (جتنی جلدی ممکن ہو) ہمیں بھیج دیں، تاکہ مذکورہ نمبر شایانِ شان طریقہ پر شایع کیا جاسکے۔

○ مضامین کاغذ کے ایک طرف لکھے ہوں اور خوشخط ہوں۔
○ نادر تصاویر کے لئے الگ سے معاوضہ دیا جائیگا۔

جمیل مظہری



طلسمِ موج و حباب کیا ہے کرشمۂ شعلہ و شرر کیا
حقیقتیں جب ہوں استعارہ علامتیں ہوں گی معتبر کیا

مشاہدہ کیا، مطالعہ کیا، مری نظر کیا، تیری نظر کیا
معانی خود ہیں دبیز پردہ تو ہوں گے الفاظ پردہ در کیا

وہ خونِ انگور بن کے ٹپکے کہ اشکِ مجبور بن کے ٹپکے
رہیگا پانی ہمیشہ پانی، گہر بھی بن جائے تو گہر کیا

جسے سمجھتے ہیں سب بگولا وہ چند ذرّوں کا قافلہ ہے
ہوا نہیں دے بھی دے سہارا تو چند ذرّات کا سفر کیا

گماں کی بنیاد منہدم ہو تو پھر عقیدے کہاں کھڑے ہوں
شعورِ سود و زیاں جو بدلے تو پھر یہ عرفانِ خیر و شر کیا

جنوں کبھی لے گا خراج اپنا خرد کبھی مانگے گی اپنی اُجرت
گلے کی زینت ہے جب گریباں تو ان تقاضوں سے ہو مفر کیا

یہ سانحہ کیا گراں نہیں ہے کہ ہم نظر ہم زباں نہیں ہے
جو ہر قدم ہم عناں نہیں ہے، وہ ہمرہی کیا وہ ہم سفر کیا

سبھی یہاں تو ہیں چشمِ کیف آفریں کی توہین کرنے والے
جو تم نے بھی جام اٹھا لیا تو بہکی وہ مدبھری نظر کیا

ستارے زائیدگانِ شب ہیں مگر ہے سورج انکا ناتا
اگرچہ ہے اک سوال یہ بھی کہ ان سے ہے رشتۂ سحر کیا

تیرے تبسم کی فتنہ زائی یہی رہے گی تو پھر دہائی
خرد کی آنکھیں ہیں چوندھیائی ہوس کی پالی ہوئی نظر کیا

نہیں ہے اتنا بھی جس میں سایہ کہ پاؤں پھیلا کے کوئی بیٹھے
جمیلؔ اس نخلِ آرزو کا ثمر بھی مل جائے تو ثمر کیا

رہا نہ احساسِ فرض باقی تو کیوں ہو احساسِ وقت باقی
یونہی گریباں سے کھیلنا ہے تو منتظر ہی شام کیا سحر کیا



شہریار

خود کلامی کی ایک اور کوشش

ابھی درختوں سے دھوپ اترے گی
راستوں پر
اُداس پرچھائیوں کے لشکر
طویل، بے نام سے سفر پر
نکل پڑیں گے

سیاہ دھبوں کے دائروں میں
سفید نقطے بنا بنا کر مٹانے والی تمہاری آنکھیں
یہ دیکھنے کو کھلی ہوئی ہیں
تم اپنی تنہائیوں کے صحرا کو ذرہ ذرہ سمیٹتے جاؤ
بکھیرے جاؤ

زمین تھوڑی سی جو ملی ہے
اسی میں فصلیں اُگاتے جاؤ
مگر یہ سب کچھ تو وہ نہیں ہے جو ہم نے تم نے خدا سے مانگا تھا
اوس آنکھوں میں اب نہیں ہے
فلک کا سایہ نہیں ہے جس پر
یہ وہ زمیں ہے
ابھی درختوں سے دھوپ اُتری تھی، یاد آیا!

شاذ تمکنت

نکہتِ آسودہ

لمس کی آنچ سے ہر پور میں مہکار سی ہے
گردشِ خوں ہے کہ شریانوں میں جھنکار سی ہے
آنکھیں جھکتی ہیں بہ افراطِ حجابِ دوشیں
شب کے پارے ہوئے کاجل کی چمک مدھم ہے
سخنِ زیرِ لب و قوسِ تبسم موہوم
احتیاط اتنی کہ کنگن کی کھنک مدھم ہے
چمپئی چھوٹ سی چھنتی ہوئی گھونگھٹ کے تلے
تیز ہے شعلۂ رُخ، دل کی کسک مدھم ہے
گُل کترتی ہوئی انگڑائی کی محرابِ دونیم
شاخِ ہر عضو کے غنچوں کی چٹک مدھم ہے
کون جاگا ہے دمِ صبح سرِ بالشِ ناز
زلفِ پُر پیچ و لباسِ شکن آلودہ لئے
موجِ انفاس میں اک نکہتِ آسودہ لئے

●

شاذ تمکنت

دائرہ

پلکیں نیندوں کے چنور، آنکھیں شبستاں کے چراغ
سنجنِ زیرِ لبی مُشک کے جھونکے جیسے
لفظ نوشینہ تو لہجہ ہے شکر قند کی طرح
جُملے اس چاؤ سے پورے ہوں کہ وعدے جیسے
پیاس کی آنچ سے چٹخے نہ بدن کا بلّور
تو بس ملبوس میں جلتے ہوں شوالے جیسے
ہر بنِ مُو ہے ہم آغوشیٔ پنہاں کی پکار
تار کس دیں تو کھنک اٹھتے ہوں پردے جیسے

•

اے دلِ زود فراموش خبر ہے کہ نہیں
زندگی آپ کو اس طرح بھی دہراتی ہے
کبھی نارنجی، کبھی سُرخ، کبھی سبز قبا
وہی لڑکی ہے جو سو رنگ سے آجاتی ہے

•

مخمورؔ سعیدی



غیر آباد علاقوں کی سیاحت کی ہے
توڑ دیں اپنی حدیں، ہم نے یہ ہمت کی ہے

دل نہ ٹھہرا کسی عالم میں کہ ہم نے تا عمر
دوڑتے بھاگتے لمحوں کی رفاقت کی ہے

مرکزِ دیدہ و دل کوئی نہ تھا اپنے سوا
ہم نے خود اپنے ہی خوابوں سے محبت کی ہے

منتظر موسمِ گل کے تھے وہاں بھی کچھ لوگ
جلتے صحرا کی ہواؤں نے روایت کی ہے

جی لیے ایسی فضا میں بھی کہ جینا تھا محال
زندگی! ہم نے بہت تیری مروت کی ہے

اس کے آنے کی خبر سُن کے دیارِ جاں میں
خونِ دل سے در و دیوار کی زینت کی ہے

وہ بھی اپنا ہے، کوئی غیر نہیں ہیں ہم بھی
درمیاں، بات بس اک فرقِ طبیعت کی ہے

لے اڑیں وقت کی محفل سے حسیں لمحہ کوئی
ہمارا مو! چیز یہ اپنی بھی ضرورت کی ہے

جسے مخمورؔ تعلق کی خلش کہتے ہیں
زخم خوردہ یہ طبیعت اسی لذت کی ہے



مخمور سعیدی

رہرو کے ساتھ جیسے چلتی ہو رہگذر بھی
کتنا طویل نکلا دو گام کا سفر بھی

خالی ملی نہ غم کی ویران رہ گذر بھی
اس دل کی ہمسفر تھی شاید تری نظر بھی

کس روشنی کی خاطر نکلے تھے اس سفر پر
ظلمت کرے تعاقب اب جائیں ہم جدھر بھی

اندھی مسافتوں کا دھڑکا ہے اور ہم ہیں
بجھنے لگے نظارے، دھندلا گئی نظر بھی

خوابوں کی بستیوں کو جو جگمگا رہا تھا
ڈوبے سیاہیوں میں اس گھر کے بام و در بھی

اس دھوپ میں کہیں اب سایہ نہیں ملے گا
بے برگ ہو چکا ہے اب درد کا شجر بھی

ہاتھوں پہ جھیلنا ہیں سب وار دشمنوں کے
تلوار کیا کہ ہم تو رکھتے نہیں سپر بھی

سنگِ گراں تھا اپنا بے حس وجود ورنہ
موجِ رواں نے رک کر دیکھا تو تھا ادھر بھی

آبادیاں بسا کر کچھ لوگ خوش تھے لیکن
منڈلا رہا تھا سر پر ویرانیوں کا ڈر بھی

مخمورؔ غور سے سُن لمحوں کی گفتگو کو
صدیوں کی داستاں ہے اک حرفِ مختصر بھی

فضیل جعفری



سونی گلیاں، زرد چہرے، اجڑے گھر، سوکھے شجر
شہر میں چاروں طرف بکھرا ہے منظر ہجر کا

اُس کو اپنانا بھی مُشکل، چھوڑ دینا بھی عذاب
پیچھے جنگل خوف کا، آگے سمندر ہجر کا

عشق کے مضبوط، اندھے ہاتھ زخمی کر گئے
قصّہ اب دہراتے رہیئے زندگی بھر ہجر کا

پیاس، تنہائی، سُلگتے خواب، یادوں کے سراب
جانِ جاناں! ہے یہی سب کچھ مقدر ہجر کا

فضیل جعفری



کالج سے پلٹتا ہوں جب شام کو تھک کر میں
اک چھوٹے سے پیالے میں سوجاتا ہوں اکثر میں

میک اپ سے لدے چہرے، ہنگامہ، بسیں، ریلیں
ہے شہر مرے اندر یا شہر کے اندر میں

عورت کا بدن پورا، باھر نہیں آپایا
شرمندہ و افسردہ بیٹھا رہا شب بھر میں

ممکن ہے کوئی چہرہ اچھا ہی لگے دل کو
تنہائی کے زینوں سے دیکھوں تو اتر کر میں

●

فضاؔ ابنِ فیضی



زنوں کے سوگ میں تصویرِ درد ہو جاؤں
جو پھولے کھیت میں سرسوں تو زرد ہو جاؤں

یہ آنچ کچھ تو بدن کو تپائے رکھتی ہے
دکھوں کی دھوپ، نہ کھاؤں تو سرد ہو جاؤں

شعورِ دیدہ وری! تجھ پہ قرض ہے میرا
جنوں وہ دے کہ حقائق نورد ہو جاؤں

مرے لئے کوئی اب اور سا بیاباں چن
رہوں جو شہر میں آوارہ گرد ہو جاؤں

یہ زندگی ہے سراسر مبارزت طلبی
خود اپنے آپ سے محوِ نبرد ہو جاؤں

یہ کیا طلسم ہے دن میں رہوں چراغاں سا
جو رات آئے تو میں گرد گرد ہو جاؤں

شکستگی ہی فضاؔ ہے یہاں نظامِ حیات
جو خود کو جمع کروں فرد فرد ہو جاؤں

زیبؔ غوری



گوہر، صدف لباس سے باہر نکال لے
نیرنگ روشنی کا یہ پیکر نکال لے

دل کے شرر کو تازہ ہوا آرزو کی دے
پانی میں ہاتھ ڈال کے پتھّر نکال لے

اب میرے سامنے مرا اپنا وجود ہے
تلوار سے مری کوئی جوہر نکال لے

بے رنگ ساعتوں میں کبھی کام آئے گا
دریا میں ڈوبتا ہوا منظر نکال لے

پھر جا رہا ہوں ان کو سمندر میں ڈالنے
اپنی پسند کا کوئی گوہر نکال لے

کچھ میں بھی بادبانِ شکستہ سنبھال لوں
جب تک ہوا بھی ٹوٹے ہوئے پر نکال لے

طوفاں نے پنجے گاڑ دیئے ہیں چہار سمت
شاید زمیں سے آج سمندر نکال لے

اتنا بھی دوستوں سے نہ ہو زیبؔ ناامید
کب کوئی آستین سے خنجر نکال لے

زیبؔ غوری

مُناجات

گرفتِ شب میں نظر ہے چراغِ روشن دے
بُجھے بجھے ہوئے چہروں کو رنگ و روغن دے

پڑی ہے سرد اگر خاکِ دل اُڑا دے اُسے
شرر بچا ہے کوئی تو ہوا کا دامن دے

عقاب بن کے اُڑے پھر غبارِ خاکستر
سِناں کو گرم لہو، بجلیوں کو خرمن دے

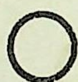
ہدف شکار بنا چشمِ ریگ محرم کو
جگر نگاروں کو یارائے دستِ پُرفن دے

قدم ثبات بنے پھر سپہرِ ابرِ کرم
نموئے سبز کو صحرائے جاں کا مسکن دے

بساطِ یاس پہ گُل ہائے خوں کا باغ لگا
فضائے تیرہ شبی کو شرارِ آہن دے

کشادِ برق ہو پھر، بازوؤں کا جوہر کھول
جمودِ پست دلی کو حصارِ دشمن دے

پرکاش فکری



آڑی ترچھی چند لکیریں دیواروں کی زینت
خالی خالی کمرہ سارا چھت سے ٹپکے وحشت
تھر نیچے دَب کر چیخے آوازوں کی روح
گھر کے سارے رہنے والے مٹی کی ہیں مورت
اُجڑے اُجڑے پیڑ بچارے گرم ہوا کا زور
سونی سونی گلیوں کی پھٹکار برستی صورت
قاتل کی تلوار سے ٹپکے نفرت بن کر خون
اُس کی گردن کون دبوچے کس میں اتنی جرأت
لمبے لمبے کانوں والا کالا اک آسیب
راتوں کو وہ آ کر پوچھے اکثر میری حالت
دھندلے دھندلے لگتے ہیں یہ چلتے پھرتے لوگ
رگ رگ میں اب دوڑ چلی ہے زہریلی لذت
رونا دھونا آہیں بھرنا فکریؔ تجھ کو پیارا
ہنسنا گانا شور مچانا اپنی تو ہے عادت

عتیق اللہ



تیز آندھی تھی آر پار اَب کے
وہ خود آیا تھا پہلی بار اَب کے

پانیوں سے بھرے نہ تھے بادل!
آسماں سے جھڑا غبار اَب کے

فرشیوں پہ بار بار نہ پھینک
اپنے بازو پہ ہی اتار اَب کے

نرو تازہ قلم قلم ہیں پاؤں
اور سفر بھی ہے خاردار اَب کے

رابطے ہر طرف کے ٹوٹ کے
مجھکو کرنا پڑا فرار اَب کے



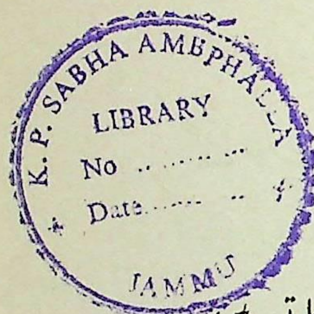
وہاب دانش

"میں" کی واپسی

• میں وہی تو نہیں
رنگ، خوشبو، چمک کی اسیری
جسے داستانوں میں لکھتی رہی
گھنے جنگلوں میں
مرے گم شدہ
بال، ناخون، دانتوں کی اُجلی چمک
مجھے آج شہروں میں پاکر
کہیں مطمئن تو نہیں
میں چٹانوں کی عظمت سے ٹوٹا ہوا
زرد ذروں میں بٹتا ہوا
ریت بننے کی ضد جھیلتا
دُور ہوتا گیا
نیلگوں پانیوں کے لبوں سے ——

جسے چھوڑ آیا تھا
تہذیب کا داغ دھبہ سمجھ کر
وہی خشک بالوں کی الجھن سمیٹے
کوئی آدمی تو نہیں
آدمی جیسا کوئی
مجھے آج شہروں میں پا کر
بہت مطمئن ہے
کہ اب رنگ، خوشبو، چمک کی اسیری سے
آزاد وہ
آج انسان کی ابتداء ہے

•



وہاب دانش



آئینے ہیں بند دو پہچان کے نقطے تو ہیں
آگہی کے نام پر کچھ بولتے قطرے تو ہیں

چند لمحوں کے لئے جن سے بہل جاتا ہے دل
بیٹّوں کے کچھ کھلونے طاق پر ایسے تو ہیں

مسئلے لگتے ہیں سارے لوگ اپنے آپ میں
بند سینے میں کہیں وہ گُتھیاں رکھتے تو ہیں

منتشر ہو جائیں گے اک روز چہرے کے خطوط
دوستوں کے درمیاں جی کھول کر ہنستے تو ہیں

یہ لکیریں پتھروں پر نقشِ فریادی سی ہیں
ان چٹانوں پر انوکھے شبد کچھ لکھے تو ہیں

آگ باہر سے اگر بجھ بھی گئی تو کیا ہوا
جسم کے اندر کہیں ہم درد سے جلتے تو ہیں

چھاؤں میں دانشؔ درختوں کی رہیں ہم عمر بھر
دوستی کے نام پر دو پھول یہ دیتے تو ہیں

وقار واثقی



سنگِ ملامت سر آنکھوں پر، سر کیا گر ٹکراؤ نہ ہو
ایسا سر تو کوئی بتاؤ جس پر کوئی گھاؤ نہ ہو

بکنے کے لئے میں گھر سے نکل کر پہونچا ہوں بزریا میں لیکن
میرا پاگل پن تو دیکھو، چاہ رہا ہوں بھاؤ نہ ہو

انسان فرشتہ بن جائے، انسان کی یہ معراج نہیں
ایسا تعلق، خاک تعلق، جس میں کوئی الجھاؤ نہ ہو

ہر اک پہ شک، ٹھیک نہیں ہے پھر بھی اتنا دھیان رہے
جس کے بھروسے چل نکلے ہو، کاغذ کی وہ ناؤ نہ ہو

وقت پڑا تو میں بھی شاید تیری طرف ہی بولوں گا
ایسا کہاں سے ڈھونڈ کے لاؤں جس پہ ترا پربھاؤ نہ ہو

ہار کے آخر جان کی بازی میں بھی لگا بیٹھا ہوں وقارؔ
پر وہ دل میں سوچ رہا ہے یہ بھی کوئی داؤ نہ ہو

وقار واثقی

غ

بے چین زندگی کی دوا ڈھونڈ لائیے
گر ہو سکے تو ایک خدا ڈھونڈ لائیے

مریخ و مشتری نہیں ہو سکتے ہم اثر
اپنا سا کوئی اپنے سوا ڈھونڈ لائیے

اکثر غلط نشاندہی کرتے ہیں آئینے
آئینۂ ضمیر نما ڈھونڈ لائیے

دل کو کریدتا تھا جو دل میں چھپا ہوا
وہ شخص کھو گیا ہے ذرا ڈھونڈ لائیے

ہر چہرے پہ ہنسی نہ کھل اٹھے تو بات ہے
صرف ایک چہرہ ہنستا ہوا ڈھونڈ لائیے

●

وقار واثقی



صرف یہ دیکھا چمکنے لگے پتھر کتنے
یہ نہ دیکھا ہوئے آئینے مکدّر کتنے

تو نے اس بھیڑ کو اپنا تو لیا ہے لیکن
یہ بھی سوچا کبھی، ہیں تیرے برابر کتنے

یہ الگ بات تھی ٹھہری نہ کہیں میری نظر
میری نظروں سے گزارے گئے منظر کتنے

سات صحراؤں سے گزرا ہوں تو شام آئی ہے
دیکھیں اب راہ میں آتے ہیں سمندر کتنے

راہ دشوار ہے گر جانا کوئی بات نہیں
دیکھنا یہ ہے سنبھل جاتے ہیں گر کر کتنے

●

مظہر امام



وہ حادثہ جسے ہونا تھا وہ ہوا بھی نہیں
چراغِ وقت جلا بھی نہیں، بجھا بھی نہیں

شکستہ جاں بھی نہیں ہے شکستہ پا بھی نہیں
مگر کسی کو سفر میں وہ ٹوکتا بھی نہیں

بہت دعا پہ بھروسہ تھا، پر دعا کے لئے
جو ہاتھ ہم نے اٹھایا تو وہ اٹھا بھی نہیں

کہاں ہے اتنی فراغت کہ یاد رکھے کوئی
کسی سے ہاتھ ملانے کا فائدہ بھی نہیں

جو اٹھ رہا ہو تو سب پاؤں کھینچ لیتے ہیں
جو گر رہا ہو تو کوئی سنبھالتا بھی نہیں

لہو لہان ہے یوں تو ہر اک مسافرِ شوق
مگر وہ شخص جو اس راہ تک گیا بھی نہیں

یہ معرکہ بھی ہے کیسا، بڑا دلیر ہے وہ
جو فتح یاب نہیں اور ہارتا بھی نہیں

یہ کیسی مہر دماغوں پہ لگ گئی ہے امامؔ!
بہت دنوں سے مجھے کوئی سوجھتا بھی نہیں

بشیر بدر



اپنے پہاڑ غیروں کے گلزار ہو گئے
یہ بھی ہماری راہ کی دیوار ہو گئے

پھل پک چکا ہے شاخ پہ گرمی کی دھوپ ہیں
ہم اپنے دل کی آگ میں تیار ہو گئے

ہم پہلے نرم پتّوں کی اک شاخ تھے مگر
کاٹے گئے ہیں اتنے کہ تلوار ہو گئے

بازار میں بکی ہوئی چیزوں کی مانگ ہے
ہم اس لئے خود اپنے خریدار ہو گئے

تازہ لہو بھرا تھا سنہرے گلاب میں
انکار کرنے والے گنہگار ہو گئے

وہ سرکشوں کے پاؤں کی زنجیر تھے کبھی
اب بزدلوں کے ہاتھ میں تلوار ہو گئے

مصوّر سبزواری



شعلوں کا جو حصار لئے آس پاس تھی
دریا نگل گئی وہ سمندر کی پیاس تھی

جس کو سمجھ رہا تھا میں کہرے کی زرد رُت
میرے ہی وہ تو سوختہ لمحوں کی گھاس تھی

گھبرا کے بند مٹھی ہوا نے جو کھول دی
مہکی ہوئی کسی کے پسینے کی باس تھی

پت جھڑ کا زانی چاند اسی تک پہنچ گیا
جو شاخ سر سے پاؤں تلک بے لباس تھی

نادیدہ خوف چھوڑ گئے تھے ادھورے نقش
وہ شکل تھی کہ کوئی نقابِ ہراس تھی

ناگاہ اب کسی پہ گرے گی نہ یہ چٹان
ان پتھروں کو صرف مرے خوں کی پیاس تھی

ہونٹوں کو چاٹتی ہوئی اک تشنگی تھے ہم
میزوں کے درمیاں وہ لبالب گلاس تھی

حامد حسین حامد

پربت کی چوٹیوں سے اتر کر زمیں پہ آئیں
بے قامتی مُصر ہے کہ ہم اپنا سر جھکائیں

بے جاں ہر ایک چیز ہے بے حس ہر ایک شخص
اب ان میں زندگی کی حرارت کہاں سے لائیں

اپنے گھروں میں آپ ہوئے ہیں اسیر لوگ
کانوں میں پھر کسی کے صدائیں کہاں سے آئیں

معنی کی لاکھ شکلیں ہیں معنی کے لاکھ روپ
لفظوں کے آئینوں کو کہاں کس طرح سجائیں

یہ خواہشیں کہ دوش ہوا پر سوار تھیں
ہم اپنا ہاتھ کس لئے ان کی طرف بڑھائیں

اُن کو اُنھیں کے حال پہ بس چھوڑتے رہو
ہاتھوں سے زندگی کے جو لمحے پھسلتے جائیں

حرمت الاکرام

رات کا قبرستان

روشنی گُل ہو نہ جائے
شام گہری ہو رہی ہے
قافلوں کی بات کیسی ؟
رہگزر خود سو نہ جائے !
نیند کا جادو بڑا ہے
کون جانے، صبح ہونے پر بھی آنکھوں کے پپوٹوں کو جدا ہونا نہ آئے

سو چکی ہے رہگزر اپنی ہی باہوں میں سمٹ کر
رات اپنے گیسوؤں میں منہ چھپائے سو رہی ہے
گھات میں کس کی اَجل ہے ؟ کون جانے !
رات کی یا رہگزر کی ؟

روشنی گُل ہو چکی ہے
ساری دھرتی سو چکی ہے
مَیں اکیلا جاگتا ہوں
اتنی لاشوں کے جلو میں
صبح ہو تو کیوں نہ دھرتی کو جگا کر سو رہوں میں !

حرمت الاکرام

فکر کا قیدی

دنوں، ہفتوں، مہینوں سوچتا ہوں
کسی جوالا مکھی سا کھولتا ہوں اپنے پیکر کی گپھاؤں میں،
پھر، اس کے بعد آتا ہے اک ایسا پل : زمیں ہلنے لگے جیسے
اُبل اُٹھتا ہے لاوا ــــ توڑ کر کتنی چٹانیں
اور، ساری سوچ اک بھیگی ہوئی دیوار کی صورت
اچانک بیٹھ جاتی ہے

مگر ــــ جوالا مکھی، جوالا مکھی ہے
کون اسے تہذیبِ سوزِ اندروں کا راز بتلائے
لرز جاتا ہوں اکثر اس طرح آواز پر اپنی
بغل سے جیسے کوئی سنسناتا تیر گزرا ہو
کہاں لے جاؤں اپنے کو
سلگتے فلسفے حلقہ بہ حلقہ ذہن پر یلغار کرتے ہیں
کسی قدغن سے کب رکتا ہے شعلوں کا یہ فوارہ
کہ اور اک سوچ اُسی انداز سے پھر پھوٹ پڑتی ہے ــــ
بنا جاتا ہوں اپنی فکر کی زنجیر کا قیدی

حرمت الاکرام



کس طرح جسم و جاں کو غریقِ بلا کروں
جاؤں کدھر، لہو کے سمندر کو کیا کروں
سورج کی روشنی ہوں نہ کہسار کی ہوا
میں زندگی کی راہ میں کب تک لُٹا کروں!
تیور بڑے عجیب ہیں دشتِ سکوت کے
چھیڑوں بھی سازِ جاں تو کسے ہمنوا کروں؟
بیٹھوں جلا کے صبح سے امید کا چراغ
ڈھل جائے دن تو شکر کا سجدہ ادا کروں
کچھ بھی نہیں مگر یہ تماشہ عجیب ہے
توفیق دے کہ روح کو جسم آشنا کروں
رک جاؤں راہ میں تو جھنجھوڑے گی دل کی آس
بستی کے جھلملاتے چراغوں کو کیا کروں!
صبحیں اداس ہیں، شامیں تھکی تھکی
کس کے لئے حیات کی آغوش وا کروں؟
خلوت کدوں کے راز لگائیں مجھے گلے
خوشبو کی طرح دوشِ ہوا پر اڑا کروں
حرمتؔ یہ زندگی ہے کہ اطفال کا پتنگ
سانسوں کی ڈور تھام کے کب تک جیا کروں؟

لطف الرحمٰن



ہر ایک شخص تھا، سائے کا چاہنے والا
شجر کے دکھ کو نہ تھا کوئی بانٹنے والا

وہ دن گئے کہ صدا دے کے لوٹ جاتا تھا
کہ خوش سمجھ کے اب آیا ہے مانگنے والا

یہ اس نے کس کو صفِ دشمناں میں دیکھ لیا
وہ اس طرح تو نہ تھا خود سے ہارنے والا

یہی تو تھا کبھی سرگوشیوں کا ساتھی بھی
یہ اجنبی کی طرح راہ مانگنے والا

کوئی صدا تو اُدھر سے ملے نفی کی سہی
کہ تھک گیا ہے بہت اب پکارنے والا

رؤف الرحمٰن



تنہائیوں میں بھی میں اکیلا نہ ہو سکا
جنگل ہی میں رہا کبھی صحرا نہ ہو سکا

تیرے دکھوں کا کوئی مداوا نہ ہو سکا
تجھ سا کوئی ملا بھی تو تجھ سا نہ ہو سکا

اب کیا تجھے بتاؤں، مصافِ حیات میں
اکثر تو یہ ہوا کہ میں اپنا نہ ہو سکا

کچھ اتنی تہہ بہ تہہ تھی مری شخصیت کہ میں
جی بھر کے تیری راہ میں رسوا نہ ہو سکا

اب جس طرح بھی چاہیئے تعبیر کیجئے
لیکن میں اس سے مل کے بھی پورا نہ ہو سکا

آئینۂ وجود کی نیرنگیاں بھی دیکھ
میرا سراپا، میرا سراپا نہ ہو سکا

مجھ میں چھپی ہوئی تھیں سمندر کی وسعتیں
میرا یہ دکھ ہے، میں کبھی دریا نہ ہو سکا



لطف الرحمٰن



کہیں تو ہار کے بیٹھوں گا نقشِ پا کی طرح
بھٹک رہا ہوں اِدھر سے اُدھر ہوا کی طرح

تڑپ گئی ہے انا میری خاکساری کی
ملا جو تن کے کوئی آدمی خدا کی طرح

عجیب موج سا دریا میں تھا وجود مرا
اُبھر کے ڈوب گیا درد کی صدا کی طرح

لہو لہان تری آنکھ کا وہ منظر ہوں
اُبھر گیا جو کسی ہاتھ پہ حنا کی طرح

شرر ہے مجھ میں نہاں، مجھکو سنگ رہنے دے
نہ دے گُہر کی چمک ظاہری قبا کی طرح

عجیب پیاس تھی مُردہ ندی کی مجھ میں چھُپی
برس رہا تھا میں پربت پہ جب گھٹا کی طرح

تو دل میں یہ مری ہمسائیگی کا درد نہ رکھ
کہ جی رہا ہوں، میں ہاری ہوئی انا کی طرح



لطف الرحمٰن



کسی کا زہر کسی کی رگوں میں ڈال بھی دے
کوئی جو قید ہے تجھ میں اسے نکال بھی دے

ہوا سے ہے یہی چشمِ سلوک اب کے برس
پٹخ دیا ہے زمیں پر تو اب اچھال بھی دے

بہت دنوں سے ہے قدموں کی قید میں سایہ
غروبِ شام کا اس کو کوئی کمال بھی دے

ہر ایک ہاتھ میں ہے نامۂ سوال یہاں
نہ جاننے کا بہانہ بنا کے ٹال بھی دے

میں تجھ میں جاگ اٹھوں بن کے شور دریا کا
جنم جنم کی خموشی کو اب زوال بھی دے

فرحت قادری



افکار کی کمند خلاؤں پہ ڈالئے
خود کو حصارِ ذات سے باہر نکالئے

ہو جائے گا ضرور شفق رنگ آسماں
خونِ جگر کچھ اور فضا میں اُچھالئے

میں کون، آپ کون، فلک کیا، زمین کیا
راہوں میں اپنی، کتنے ہی نقطے سوالئے

شاید ہی اب سکون کے گوہر نصیب ہوں
پتھر نچوڑیئے کہ سمندر کھنگالئے

پہچانتے خدا کے لئے دوستوں کو بھی
سانپوں کو آستینوں میں ہرگز نہ پالئے

بھگوان تو کسی کی تجوری میں قید ہے
اب وقت آگیا، اسے باہر نکالئے

افسوں طراز ہو کے رہے گا شعورِ فن
دل کا لہو نچوڑ کے لفظوں میں ڈھالئے

مقصودِ فن خلوص و محبت ہے قادری
نفرت کی بات ہو تو اسے ہنس کے ٹالئے



فرحت قادری



شعور و فکر کی تجدید کا گماں تو ہوا
"چلو کہ فن کا اُفق کشتِ زعفراں تو ہوا"

بلا سے لے اڑی مجھکو شعاعِ نورِ سحر
فصیلِ شب سے گزر کر میں بیکراں تو ہوا

یہ کم نہیں ہے کہ میں ہوں خلاؤں کا ہمراز
مرے وجود میں گم سارا آسماں تو ہوا

یہ ٹھیک ہے کہ فنا ہو گیا وجود اُس کا
مگر وہ قطرہ سمندر کا راز داں تو ہوا

تمام حرف و نوا میں سمٹ گیا ۔ لیکن
ہمارا غم بھی بکھر کر غمِ جہاں تو ہوا

جنونِ شوق تو مغلوب ہو گیا ۔ لیکن
ہر ایک لمحہ ہ وصال پر گراں تو ہوا

ہمارے ساتھ ہی بکھرا ہماری ذات کا کرب
یہ راز لفظوں کے انبار سے عیاں تو ہوا

میں ان کے سامنے آئینہ بن گیا فرحت
خود اپنی شکل پہ ان کو مرا گماں تو ہوا

اختر بستوی

آشوبِ دورِ آہن

رقص ہر جانب مشینی بھوت کا
حکمرانی ہر طرف فولاد کی

اجتماعی زندگی کا شور و شر
رُوح ہر سُو مضطرب افراد کی

آرزوئیں زیرِ دامِ روزگار
خواہشوں پر غلبۂ فکرِ معاش

دورِ آہن میں سکوں کی جستجو!
دوپہر میں اپنے سائے کی تلاش



اختر بستوی

آگے یا پیچھے

آگے کو مری عمر قدم اپنے بڑھائے
ہر لمحہ مگر مجھکو یہ محسوس کرائے

پھر لوٹ رہی ہیں مری راہیں اُسی جانب
اُبھرے تھے جدھر سے مرے آغاز کے سائے

موٹر میں سفر کرتے ہوئے، جیسے کوئی شخص
یوں سمجھے کہ پیچھے کو سڑک بھاگتی جائے



مصحف اقبال توصیفی



خواہشوں کی تیز رفتاروں کے بیچ
میں کھڑا تھا بھاگتی کاروں کے بیچ

وہم العباد ثلاثہ اور میں —
قید ہوں ان چار دیواروں کے بیچ

موم کا بُت رات بھر روتا رہا
راکھ کے پہلو میں انگاروں کے بیچ

خواب اک صحرا کا آنکھوں میں لئے
جگمگاتے شہر بازاروں کے بیچ

دور تک میرے لہو کی ایک لکیر
ٹائروں کی ڈولتی ڈاروں کے بیچ

آسماں کی طرح سر پہ ماں کا ہات
میرے آنسو چاند اور تاروں کے بیچ

کچھ رمی کھیلیں پھر اس کے خط پڑھیں
کاٹ دیں یہ رات غمخواروں کے بیچ



غلام مرتضیٰ راہی



ندی کی دھار پلٹتی نظر نہیں آتی
اُدھر کگار بھی کٹتی نظر نہیں آتی

وہ خواب ہے کہ لرزتا ہے بار بار بدن
وہ نیند ہے کہ اچٹتی نظر نہیں آتی

دکھائی دے کہ قدم راہ پر رہے کہ نہیں
عجیب گرد ہے کہ چھٹتی نظر نہیں آتی

وہ بیل کی طرح بڑھتی ہے بار بار اِدھر
مگر بدن سے لپٹتی نظر نہیں آتی

چمک رہی ہے ہر اک شے یہاں برابر سے
یہ روشنی مجھے گھٹتی نظر نہیں آتی

●

غلام مرتضیٰ راہی



دیکھے کوئی ایک رات کتنا
میں خواب مجھے ثبات کتنا

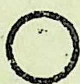
وہ خاک اُڑی کہ جانتا ہوں
آئینۂ شش جہات کتنا

کیا کیا میں سمجھ رہا ہوں خود کو
آخر یہ شعورِ ذات کتنا

میں وہم، یہی مری حقیقت
جھٹلائے گی کائنات کتنا

ایڑی کی رگڑ سے پھوٹ نکلا
سرچشمۂ التفات کتنا



راشد آذر 

عارض سے ہو کے اتری تو بازو پہ چھپ گئی
دیکھیں کہاں تلک تری زلفوں کی لٹ گئی

ہونٹوں پہ پیاس لے کے مرا دن گزر گیا
کروٹ بدل بدل کے مری رات کٹ گئی

یہ کیا، کہ تم نہ آؤ گے، مجھکو یقین تھا
پھر بھی اس انتظار میں دنیا الٹ گئی

مرنے کے دن قریب ہیں یا دور، کیا خبر
لیکن ترے بغیر مری عمر گھٹ گئی

دعوت بھی، احتیاط بھی، دوری بھی، قرب بھی
اک کائنات ایک نگہ میں سمٹ گئی

پہلی سی اب بسیط اکائی کہاں سے لائیں
اس دَور میں حیات بھی خانوں میں بٹ گئی

وہ راہ جس پہ چل کے وہ آتے تھے میرے پاس
وہ راہ آتے آتے کہیں سے پلٹ گئی

چھوٹی تھی جو وداع کے وقت اُنکے پاؤں سے
وہ گرد میری پلکوں سے اکثر لپٹ گئی

آذر مٹا نہ ذہن سے پل بھر کو اس کا نقش
تصویر اس کی جیسے نظر سے چمٹ گئی

راشد آذر



دیکھا ہے اُنہیں اور نہ کوئی بات ہوئی ہے
ایسے بھی کبھی ان سے ملاقات ہوئی ہے

جس چہرے کو دیکھوں مرا آئینہ ہے جیسے
تقسیم ہزاروں میں مری ذات ہوئی ہے

لمحات کی ممنونِ عنایت تو تھی دُنیا
اب زیست بھی پابندیِ اوقات ہوئی ہے

ہر شخصیتِ خاص، بہ عنوانِ تحفظ
مرہونِ سرافرازیِ کنبات ہوئی ہے

وہ رنگ، تصوّر میں بھی جو میرے نہیں تھا
اس رنگ سے تبدیلیِ حالات ہوئی ہے

تنہائی کو پھر راہزنِ وقت نے لوٹا
میں نے تو یہ سمجھا تھا فقط رات ہوئی ہے

خلوت میں وہی بارشِ سوغات تھی آذر
محفل میں جو تجدیدِ عنایات ہوئی ہے

●

شمیم فاروقی



کچھ تو بھولی ہوئی منزل کا پتہ دینا تھا
میں ندی تھا تو سمندر سے ملا دینا تھا

میں کسی چپ کے جزیرے میں اگر تھا بھی تو کیا
تم گئے تھے تو کوئی حشر اُٹھا دینا تھا

کس کو فرصت تھی کہ پوچھے غمِ ہستی کا مزاج
جو تھے واقف اُنہیں چپکے سے بتا دینا تھا

پھر کسی سے نہ پتہ پوچھنے جاتا کوئی
شہر کی راہ کو صحرا سے مِلا دینا تھا

کیوں لئے پھرتے رہے بوجھ تعلق کا شمیم
اتنا بھاری تھا تو رستے میں گرا دینا تھا

احمد وصی



میرے بدن میں اندھیرا سمایا لگتا ہے
تمام جسم پہ کہرا سا چھایا لگتا ہے

ہنسی میں طنز جھلکتا ہے اس کی باتوں سے
یہ شخص سارے جہاں کا ستایا لگتا ہے

اب اس کے چہرے پہ کوئی شکن نہیں پڑتی
وہ حرف حرف کی صورت مٹایا لگتا ہے

مجھی میں رہ کے مجھے ہی ستایا کرتا ہے
شعور بھی کوئی آسیبی سایہ لگتا ہے

کہیں وہ موڑ پہ پہنچے تو تھک کے بیٹھ نہ جائے
جو دور تک ترے ہمراہ آیا لگتا ہے

میں آپ اپنے سے رہتا ہوں بے تعلق سا
مرا وجود مجھے ہی پرایا لگتا ہے

زمین، چاند، ستارے، ہوا، گھٹا، سورج
انہیں میں سارا زمانہ سمایا لگتا ہے

یہ قصہ پہلے سے دلچسپ ہو گیا لیکن
کہیں کہیں سے بڑھایا، گھٹایا لگتا ہے



احمد وصی

چُپ نہ رہو

یہ خامشی اب بہت گراں ہے
زباں ہلاؤ،
لبوں کو کھولو
رہو نہ چُپ کوئی بات بولو
حیات کا یہ سکوت توڑو
زباں سے لفظوں کی بات جوڑو
کہیں تمہاری خموشیوں سے
جہاں، تمہیں بے زباں نہ کہہ دے
بدل کے الفاظ یہ تمہیں سے
تمہاری ہی داستاں نہ کہہ دے



صلاح الدین پرویز

یہ ضروری نہیں ..... کلمہ پڑھو'

یہ ضروری نہیں
اس نئے موڑ کے آخری شبد پر
اِک فقروں کی ٹولی نظر آئیگی
تم سے پوچھے گی، تم نے کبھی
آسمانی دعاؤں کے سینے پہ
تمباکوؤں کے دھوئیں سے بنائی ہے تصویر
تصویر، جو اک مقدّر کے نقطے سے لپٹی نہ ہو
مجھکو احساس ہے
میری سیدھی دشا پر کوئی ہاتھ
اپنی لکیروں کو پانی میں رکھتا ہے
ہنستا ہے
اور لال ہو کر
تمھکے ہونٹاں، ہونٹاں میں دیکر
بتاتا ہے، کوئی مقدر کا بیٹا نہیں'
سامنے راستے کا بڑا پیڑ ہے
اپنی جیبوں میں فیشن کے ٹکڑے لئے
ٹکڑے ٹکڑے ہوا

آدمی کی طرح کتنا لمبا ہے
تم بولتے کیوں نہیں
نیک مائیں تمہیں بولنے کے لئے
اپنی دونوں زبانیں عطا کر چکیں
اک زباں جو پرندے کا پتہ ہے
اور دوسری اپنے گھر ہی کے پتّوں سے نکلی ہوئی
سوندھی مٹّی کی پہلی اداسی نہیں
یہ ضروری نہیں،
ہیٹ اپنے سروں پر جمائے
نئے، اجنبی ریزروں کو چھپائے ہوئے پیٹھ میں
بارشیں اپنے کاندھوں پہ ڈالے ہوئے
سب نمازیں پہاڑوں سے لوٹیں
پرندے کے ہونٹوں پہ دونوں زبانوں کو روکیں
دعا کے لئے ہاتھ باندھیں
ہمارے لئے عاجزی سے بڑا
دوستی سے ذرا چھوٹے قد کا نبی بھیج دے
یہ ضروری نہیں
سرد گھوڑے کی ٹاپوں کو ٹاول سے باندھے ہوئے
صرف ناول پڑھو
آب انگور افسوس کی آہٹوں سے ٹپکنے لگے
یہ ضروری نہیں

صلاح الدین نیّر



اک ہمخیال شخص سے جب یوں ہی چل گئی
باقی حیات جاگتے لمحوں میں ڈھل گئی

مفہوم میرے خط کا سیاہی نگل گئی
جب لفظ خشک ہو گئے تحریر جل گئی

ترکِ وطن کیا تھا بڑی احتیاط سے
لوٹا تو اپنے شہر کی حالت بدل گئی

کس کی سمجھ میں آ سکا شادابیوں کا کھیل
جس شاخ پر نگاہ تھی وہ شاخ جل گئی

رندوں کی میں پناہ میں تھا بچ گیا مگر
وہ گرم تھی ہوا مری رگ رگ پگھل گئی

سہواً گرے شراب میں کچھ آنسوؤں کے بوند
ساقی کی اتنی بات پہ رندوں سے چل گئی

وہ خوش نگاہ جیسے ہی محفل میں آ گیا
اکھڑی ہوئی سی محفلِ یاراں سنبھل گئی

نیّر میں اپنے آپ سے محروم ہو گیا
جب شمع رفتہ رفتہ سیاہی میں ڈھل گئی





صلاح الدین نیّر

محفلِ رنداں میں شاید دیر سے تم آ گئے
خالی شیشوں کی طرح احباب پھر ٹکرا گئے

ایک ہی زنبیل ہے چھوٹا بڑا کوئی نہیں
ہم سے درویشوں میں رہ کر تم بھی دھوکہ کھا گئے

ہم تو کم آمیز تھے احباب لائے کھینچ کر
اعتبار اب آ گیا تو سب کے سب گھبرا گئے

زندگی بھر جو ہمیں خود راہ دکھلاتا رہا
حد تو یہ ہے ہم اسی پتھر سے ٹھوکر کھا گئے

غور سے ہم نے سنی تو اپنی ہی آواز تھی
آپ کے لہجہ کو سنکر ہم بھی دھوکہ کھا گئے

ہو گئے جب ہم نئے زخموں سے کچھ کچھ روشناس
کچھ پرانے غم بھی اک دن ہم سے ملنے آ گئے

تھی پسِ پردہ بھی کچھ میری ہی اپنی داستاں
حادثہ میرا تھا لیکن آپ کیوں گھبرا گئے

ایک ذہنی کشمکش میں وقت تو گذرا مگر
ایک منزل ایسی آئی آپ بھی چکرا گئے

بدنصیبی ہے مگر موسم تو کچھ ایسا نہ تھا
جو کتابوں میں تھے اب وہ پھول بھی مرجھا گئے

کس کو راس آئی ہے نیّرؔ امسکرانے کی ہوس
رفتہ رفتہ آنسوؤں کی زد میں ہم بھی آ گئے

تنہاؔ تماپوری

تلاش

کارواں سے جب ذرا بچھڑو گے تُم
وادیاں : معلوم و نامعلوم بھی تُم کو پکاریں گی ضرور
کچھ مسائل ہاتھ میں دے کر کہیں گی
جا تِری منزل اُدھر ہے۔
تُم اُٹھا لینا سبھی موہوم نقش،
ریت کی چادر میں جو لپٹے ہوئے ہیں۔
گرد جو پچھلی مسافت کیلئے تہمت بنی تھی
اَب وہ بن جائے گی ماتھے کا تلک۔

وقت شاید لیکے نکلے عنکبوتی جال بھی
وقت کو پھانسو، پھنسو
ڈر کو مقدر مت کہو
کارواں کو چھوڑ دو
راہوں سے راہیں آملیں گی۔

علی الدّین نویدؔ



جب چھلکتے ہیں تمنّاؤں کے ساغر دھوپ میں
جگمگاتے ہیں کئی سیّال گوہر دھوپ میں

ریت کا کیا، ریت تو لعل و زمرّد بن گئی
کروٹیں لیتا رہا بوڑھا سمندر دھوپ میں

باز تو اک جست لیکر آسماں تک اڑ گیا
پھڑپھڑاتا ہی رہا زخمی کبوتر دھوپ میں

قاتلو! تم اپنے خنجر دھوپ میں عریاں کرو
قتل گاہیں اور ہوتی ہیں منوّر دھوپ میں

اک شکستہ، مضمحل، دیوار کے سائے میں ہوں
آج اگر ہے چھاؤں میں تو کل مرا سر دھوپ میں

ہڈیوں میں سنسناتے ہی رہے کرنوں کے تیر
پھر بھی چپ لیٹا رہا بوڑھا سمندر دھوپ میں

لمحہ لمحہ جسم کے اندر پگھلتا ہوں نوید
گو بظاہر میں پڑا ہوں بن کے پتھر دھوپ میں



علی الدین نوید



بلب کی بیمار، مدّھم روشنی ہے زندگی
نیم شب، مرگھٹ کی مُردہ خامشی ہے زندگی

ظلمتوں میں نور کی پیغمبری ہے زندگی
موت کا عرفان ہے خود آگہی ہے زندگی

کتنی صدیوں سے شکستہ مقبروں کے آس پاس
شب کے سناٹے میں اکثر چیختی ہے زندگی

قطرہ قطرہ دل کی رگ رگ سے ٹپکتا ہے لہو
لمحہ لمحہ جسم و جاں سے رِس رہی ہے زندگی

تم اسے سورج کے آئینے میں ڈھونڈا مت کرو
شب کی اندھی وادیوں میں کھو گئی ہے زندگی

سرد، خستہ، مضمحل، مدقوق اور کاسہ بہ دست
ہر طرف فٹ پاتھ پر بکھری پڑی ہے زندگی

اونچی اونچی بلڈنگوں کی آہنی آغوش میں
زرد مٹی کے گھروندے ڈھا رہی ہے زندگی

دھوپ کا کڑوا کسیلا زہر پی کر بھی نوید
بوڑھے برگد کی گھنی چھایا بنی ہے زندگی

●

وقارؔ خلیل

خوش لکھنا عرفانِ ذات

سطریں سیدھی، صاف، منوّر
آئینہ سی روشن سطریں
حسنِ ذات کی مظہر سطریں
تحریریں ابلاغ کی حامل
تہذیبیں: شفاف، معطر
قامتِ رعنا، سروِ صنوبر
نستعلیقی ذہن کے خاکے
تاریخی اظہار کے پیکر
تصویری احساس کے نیلم اور زمرّد
نسخ، شفیعہ، ثلث اور کوفی
خوش لکھنا عرفانِ ذات
خوش لکھنا تنویرِ حیات

ایسا دبستاں جب کھل جائے
اردو قامت پر اِترائے



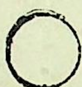
وقار خلیل

رمزِ اصطلاحات

ایک سیال حقیقت ہے کہ قطرہ قطرہ
اصطلاحات کے روزن سے ٹپک جاتی ہے
فن کو تہذیب کو، دانش کو خبر دیتی ہے
روزِ امروز کے چہرے پہ تمناؤں کے نقش
رنگ بنتے ہیں
دھنک بن کے بکھر جاتے ھیں
کربِ تخلیق کی الجھن سے مفر چاہتے ہیں
اصطلاحات کا ہر رمز تمدّن کا نقیب
نئے حالات میں پھر فکر جواں ہوتی ہے
جوت جلتی ہے، تجلّی بھی عیاں ہوتی ہے
اور زباں اپنی سرافرازِ جہاں ہوتی ہے

ایک سیال حقیقت ہے کہ قطرہ قطرہ
اصطلاحات کے روزن سے کھنک جاتی ہے

یوسف جمال



رنگِ صحرا میں سرابوں کی بناوٹ دیکھے
پیاس کے ہونٹوں میں کچھ اور تراوٹ دیکھے

بوڑھے سورج کی ہے سانسوں میں مسافت کا اثر
دھوپ کے چہرے پہ صدیوں کی تھکاوٹ دیکھے

بابِ ماضی سے جدا کتنا ہے افسانۂ حال
کون انساں کے عروجوں کی گراوٹ دیکھے

اوڑھ کر بیٹھے ہیں خوش فہمی کی بوسیدہ ردا
کون اس روپ کی پرمکر بناوٹ دیکھے

یوں تو اجسام پہ حالات کے ہیں گھاؤ مگر
درد کے نقرئی لہجہ کی گھلاوٹ دیکھے

نیند کی دیوی ہے آنکھوں کی عمارت میں مکیں
خواب کے تخت کی خوش رنگ سجاوٹ دیکھے

دیکھنے والا تحیّر کی نگاہوں سے کھڑا
بہتے دریا کے تموّج میں رکاوٹ دیکھے

ذہن ہے یا کوئی پرہول کھنڈر جس میں جمال
کرب کی مکڑی کے جالے کی بناوٹ دیکھے



تھی جو بوتل میں احتیاط کی بوند
پی گئی اس کو انحطاط کی بوند

دشمنی کی زمیں میں جذب ہوئی
تھی جو سینے میں ارتباط کی بوند

گر گئی کرب کے جہنّم میں
بچ گئی تھی جو انبساط کی بوند

غم کا عفریت پی کے شاد ہوا
روح میں تھی جو انبساط کی بوند

ساغرِ عقل میں رہی محفوظ
دوستو! زیست کی بساط کی بوند

کتنی ویراں تھی ہر دکان جمالؔ
بیچتا کون ارتباط کی بوند



یوسف جمال



جسموں کے کھیل کا تنہا کبھی رازداں بنا
برگد کا وہ درخت جو آندھی میں گر گیا

جھکتی رہی ہے نیند کی ڈالی اسی طرف
خوابوں کا ناگ دوڑ کے جس جس طرف گیا

اڑتا رہا بغیر کسی سمت کے غبار
جب تھک گیا تو آ کے زمیں کے گلے ملا

سانسوں کے کرب کو کروں منسوب کس کے نام ؟
آتا ہے نام ہونٹوں پہ مفلوج عہد کا

پائی نجات ریت کی گیلی تہوں سے پر
ساحل پہ پاؤں رکھا تو دریا ہی خشک تھا

گھر میں رہوں تو یاس کا چہرہ ہے سامنے
باہر رہوں تو اندھی دشاؤں کا سامنا

میں نے جمالؔ شعر میں اک مرکزی خیال
تاریخ کی چتاؤں سے کیوں اخذ کر لیا



فضاؔ کوثری



تھا کبھی زینتِ آئینہ سراپا وہ بھی
پاس پہنچے تو سرابوں کا تھا سایا وہ بھی

پارسائی نے جو ماتھے پہ بنا رکھا تھا
سیلِ خواہش نے بہایا ہے ٹھکانہ وہ بھی

خودشناسی کے سمندر نے ڈبویا جسکو
صنمِ ذات کا تھا پوجنے والا وہ بھی

میں بلاتا رہا اُٹھتی ہوئی ہر موج کے ساتھ
آبگینے کی طرح ہاتھ نہ آیا وہ بھی

اے فضاؔ کھوجتے رہتے ہیں نمکداں جنکو
ڈھونڈ ہی لائیں گے زخموں کا مداوا وہ بھی

فضا کوثری



اس کی خوشبو سے انحراف نہ کر
اپنے تنکیے کو بے غلاف نہ کر

اپنی صورت بگاڑنے والے
اس طرح خود سے اختلاف نہ کر

ٹوٹ جائیں گے پیار کے ناطے
اپنے اخلاص میں شگاف نہ کر

میں نے مجرم سمجھ لیا خود کو
جان کر بے خطا معاف نہ کر

آتما پر جو داغ ہیں دھو لے
دامنِ دل پہ ہاتھ صاف نہ کر

دیکھ کتنی وسیع ہے کونین
معبدِ ذات کا طواف نہ کر

حمید سہروردی

تکمیل نہیں...

پل سے نکلنے والی نہریں
تکمیل کبھی بھی پا نہ سکیں
ان نہروں کو کتنی دور دور تک جاتے دیکھا
ایک وہم تھا
امکاں کی کوشش میں
کتنی بار پھسل پڑے ہیں
گونجتی آوازیں
جو پل سے نکل کر
سماعت کی زمیں پر یوں رینگنے لگتی ہیں
جیسے ان کی میراث یہی ہے
کیوں ان کو احساس دلائیں
انجام حقیقت یوں ہوگا

شائبہ تکمیل سبھی کچھ کھائیگا
بڑھتی ہی رہتی ہیں نہریں
تکمیل نہیں

تکمیل نہیں

تکمیل نہیں
اس خواب سے جب وہ جاگیں گی
چٹیلے میداں آجائیں گے
سب راستے گم ہو جائیں گے
انجامِ حقیقت کچھ بھی نہیں



حمید سہروردی

بند کمرے

کیوں سوچتے ہو
بند کمروں کی آبرو کو
کُھلے مکان کی چھتوں سے پوچھو
کُھلے مکاں کی عظمتوں میں
خوابِ رنگین پنہاں کیوں ہیں
بند کمروں میں
آسیب ڈیرے ڈالے ہوئے ہیں
اَب یہ نہ سوچو
کہ
بے برگ اشجار
لہو کی ندیاں بہا چکی ہیں
دشتِ ہو کی رگِ حمیت پھڑک اُٹھی تو

ازل کے لمحے
ابد سے جا کر یوں ملیں گے
کہ
جیسے ان کا پرانا رشتہ مل چکا ہے
پھر وہ کون شئے تھی
جو اپنی شکل و شمائل کو بدل کر
سبک خرامی سے
سربستہ خواب بن چکی ہے



ظہیرؔ غازی پوری



اپنی صدی کا کرب ہوں آشوبِ وقت ہوں
سورج کی زد پہ اجڑا ہوا اک درخت ہوں

کہتے ہیں لوگ انجمن آرائے زندگی
لیکن شبِ غزل کی میں اک سرگذشت ہوں

مجھکو کہاں تلاش کروگے مسافرو!
میں، تو رہِ حیات میں اک بازگشت ہوں

پکڑوں تو جل نہ جائے کہیں خود زمامِ وقت
حالات ہیں کچھ ایسے کہ شعلہ بدست ہوں

شیرازہ بندیوں کی، ضرورت نہیں مجھے
پتھر چلاؤ، پیکرِ آہن ہوں، سخت ہوں

خوشبو کا لمس، دھوپ کی تلخی، ہوا کا جسم
صحرائے جاں میں ایک عجب بند و بست ہوں

ماضی کی یاد خون رلائے گی کیا مجھے
اب خود لہو لہان سا میں ایک طشت ہوں

رکتے ہیں میرے پاس کبھی آکر غزالِ شہر
شاید میں چلتا پھرتا سا شاداب دشت ہوں

محسوس کر سکا نہ مجھے کوئی بھی ظہیرؔ
اپنی انا کے خول میں یوں لخت لخت ہوں

ظہیر غازی پوری



مرا شعور بہت عہد آشنا نکلا
مگر وجود ہی معتوبِ ارتقا نکلا

یہاں تو ٹوٹ چکا شخصیت کا ہر پندار
سفر کے شوق میں آخر کہاں میں آ نکلا

ہر ایک بات جو کہہ دیتا تھا مرے منھ پر
وہ بد زبان تو خود میرا آئینہ نکلا

اسے ملا دیا مجھ سے جو میرے اندر تھا
یہ میرا میں تو مرے حق میں دیوتا نکلا

بہت بھروسہ تھا جذبوں کی ترجمانی پر
جب آیا وقت تو ہر لفظ بے نوا نکلا

بڑھا، کہ گھٹ گیا معیار کچھ عبادت کا
جسے تراش دیا وہ مرا خدا نکلا

جو زندگی کی علامت سے آشنا ہوتا
نہ اس ہجوم میں کوئی مرے سوا نکلا

کچھ اتنی نرم کبھی ساخت ہو نہ سکتی تھی
خود اپنی آگ میں ہر برگِ گل بجھا نکلا

ظہیرؔ شعر کی خاطر نہ شب کو قتل کرو
کہ اس سے پہلے بھی اس کا نہ کچھ صلا نکلا

شاہد ماہلی



شہرِ تمنّا یونہی جلتا جائے گا
خوشبوؤں کا ہر خواب پگھلتا جائے گا

چہرہ بھی پہچان نہ پاؤ گے میرا
لمحہ لمحہ رنگ بدلتا جائے گا

آجائے گی امیدوں کی کالی شام
مایوسی کا سورج ڈھلتا جائے گا

"الٹی سیدھی" تعبیروں کے سانچے میں
خوابوں کا بھی روپ بدلتا جائے گا

شاہد کو کیا ملا ہے تیری دنیا سے
ہاتھ ہی ملتا آیا ملتا جائے گا



شاہد ماہلی



باتیں وہی، مزاج وہی، عادتیں وہی
گذرے جو چند سال تو صورت بدل گئی

مل جائے گی کہیں نہ کہیں آگہی کی بھیک
پھرتی ہے دربدر لئے کشکول زندگی

افسردگی سی چھا گئی سارے وجود پر
کانوں میں کوئی بات صبا آکے کہہ گئی

اِک خواہشِ فضول کہ امید بھی نہیں
اِک سعیِ رائگاں ہے کہ اب بھی کبھی کبھی

رگ رگ میں میری دوڑ گئی ہیں اداسیاں
سینے میں آکے ساری خموشی سما گئی



رؤف خیر



وہ قافلہ جو گیا کچھ وہ بے غبار بھی تھا
بچھڑ گیا ہوں کہ کچھ نیند کا خمار بھی تھا

بساطِ آئینۂ جاں پہ یہ غبار بھی تھا
شریکِ قوسِ بدن رنگِ ناگوار بھی تھا

اسی سے آس تھی جو ہے گواہِ برگشتہ[1]
میں بے گناہ تو انصاف کا شکار بھی تھا

انانیت کا جزیرہ تھا کم سوادی میں
جو بے ثبات ہوا بحرِ بے کنار بھی تھا

یہ کیسا سایہ ہے سائے میں جسم جلتا ہے
خدا گواہ مجھے دھوپ میں قرار بھی تھا

یہ تیرا پیار بھرا خط یہ گھر کا سناٹا
غلط نہیں ہمیں اک دوسرے سے پیار بھی تھا

[1] HOSTILE WITNESS

شہجارعر سلطان



کوئی تو چہرہ ملے اپنا کچھ جواب ملے
ہول کے دوش پہ رقصاں کوئی سراب ملے

ازل سے بکھرا ہوں لمحوں میں ریت کی مانند
مرے وجود کا آخر کوئی حساب ملے

نہ آنکھ نم تھی نہ ہونٹوں پہ مسکراہٹ تھی
وہ چہرے کیسے تھے تجھ سے جو بے حجاب ملے

کھلی فضا سے مجھے گھر کی راہ دکھلاؤ
کہ اجڑے طاق پہ ہی کوئی نقشِ خواب ملے

وہ جنکے کمروں میں چھنتی تھی روشنی کل تک
قدم قدم پہ وہی خانماں خراب ملے

زرینہ ثانی

آزاد غزل

لٹائے گئے روشنی کے ورق چار سو
کبھی بخت کی بے نظر آرہے تیرگی کے ورق چار سو

آجکل زندگی کا افق زرد ہے
خزاں کی ہنسی کے ورق چار سو

اجنبی راستے اجنبی منزلیں راہ بر کا بھروسہ نہیں
کھو نہ جائیں کہیں زندگی کے ورق چار سو

فرد کی ذات سے مہر انسانیت کا چمکتا رہا
بکھرتے رہے علم کی چاندنی کے ورق چار سو

اِک جنوں خیز جذبے کی تشہیر تھی
یوں تو پھیلے رہے آگہی کے ورق چار سو

فلسفہ ذات کا اور انا کا نہ مخصوص کر ثانی اس دور سے
میر و غالب سے لیکر یہاں تک خودی کے ورق چار سو

علی ظہیر

سفید لمحے

یہ رات کب تک یہ چاندنی کب تک
فلک پہ جلتے چراغ کب تک
یہ بزمِ مے یہ نشاط کب تک
اگر ابھی بھی یہ سب جو قائم
تو آدمی کی حیات کب تک

○

چلو اندھیرے پکارتے ہیں
چلو نصیبا بلا رہا ہے
اداس نسلوں کی فصل ہیں ہم
ہمیں مقدر اُگا رہا ہے

○

یہ سر یہ سینہ، یہ دست و بازو
یہ جسم سارا فگار ہے اب

نہ لفظ و معنیٰ نہ صوت و نغمہ

یہ سارا دفتر اُجڑ گیا ہے
کسی کی مضراب کھو گئی ہے
کسی کا بربط بگڑ گیا ہے

٥

چلو خلاؤں کی پیٹھ پر اب
سوار ہو کر سفر کریں ہم
فضا کی دھندلی لکیر کے پیچھے
سفید لمحے چمک رہے ہیں

٥

چلو وہ لمحے ہمارا حق ہیں
چلو وہ لمحے پکارتے ہیں



علی ظہیر

نظم

میں تمہاری آنکھ کی پُتلی میں رہتا تھا کبھی
اب کنوئیں کے پانیوں سے جھانکتا ہوں
ٹوٹی دیواروں پہ بیٹھا
میں سناتا ہوں فسانے
لوگ سب سنتے ہیں اور
سُن کر گذر جاتے ہیں
جیسے
میں کوئی آسیب ہوں

•

شکیل مظہری



تجربوں نے یہ حقیقت ہم پہ یارو کھول دی
زندگی کرنے کا فن ہے خودکشی در خودکشی

ہم ہیں بے چہرہ، مگر اے خوبصورت زندگی
ہم سے دیکھی جائیگی نہ وقت کی بے چہرگی

تیرگی کے محبسوں میں کٹ رہی ہے زندگی
روشنی، کچھ روشنی، کچھ روشنی، کچھ روشنی

خشک پتے اڑ رہے ہیں جا بجا اس شہر میں
جنگلوں میں کیا بہاروں کی سواری آ گئی

کس سے پوچھیں جا کے ہم کس سے کریں فریاد اب
اپنی اک پہچان تھی جو زندگی نے چھین لی

ہے غبارِ وقت کے پیچھے خوشی کا قافلہ
اور تھوڑی دیر لوگو! کرب ہے یہ عارضی

وہ تو موجوں کی روانی پر بڑے دیوانہ وار
ڈوبنے والوں کو ساحل نے بہت آواز دی

آ، مری آنکھوں کے قریوں میں بسیرا ڈھونڈ لے
تو کہاں جائے گی اے میرے غموں کی دل کشی

دن میں پتھر کی طرح تھی سخت خواہش اے شکیل
شب ہوئی تو برف کی صورت پگھل کر رہ گئی





شکیل مظہری

لہو کی چیخ تھی یا سوچ کی صدا یارو
ہمارے ذہن میں اک شور مچ گیا یارو

دکھا کے شکل وہ پتھر بنا گیا مجھکو
مِرا سکون، مِرا اضطراب تھا، یارو

وہ شخص ذرۂ تعبیر کے لئے آخر
فرازِ خواب سے نیچے اتر گیا، یارو

سخن کے نام پہ دنیا نے جو دیا تھا کبھی
وہ زہراب تو رگوں میں، اتر گیا، یارو

وہ روشنی جو منوّر کرے فصیلِ بدن
چراغِ درد سے ہے اس کا سلسلہ یارو

تھے میری پشت پہ اقدار کے کئی سورج
مگر جنم کا اندھیرا مجھے ملا، یارو

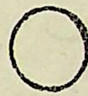
ملا نہ ایک بھی ایسا جو ہمنوائی کرے
میں دشتِ فن میں اکیلا بہت پھرا یارو

زمیں سے جب مِرا نام و نشاں مٹے تو مجھے
جزیرۂ مہ و اختر میں ڈھونڈنا، یارو!

اسیر کر نہ سکا میری فکر و فن کا مزاج
مری حیات کا یہ تنگ دائرہ، یارو

شکیلؔ اس کو بھی زہرِ غمِ حیات ملے
وہ جس نے دی مجھے زیست کی دعا، یارو

قاضی مختار احمد ناشاد



آنکھیں ملیں تو جرم کا اقرار کر گیا
پوچھا تو بات بات پر انکار کر گیا

بن بن کے پانیوں کے بھنور ٹوٹتے گئے
میں ڈوبتا ہوا بھی ندی پار کر گیا

آنکھوں میں شہرِ خواب بسا بھی نہ تھا مگر
خورشیدِ صبح پھر اُسے مسمار کر گیا

کس نے زمیں کے پاؤں میں زنجیر ڈال دی
کون اتنی سست وقت کی رفتار کر گیا!

اتنے شگاف پہلے کہاں اس کھنڈر میں تھے
ہاں کون کس شکست کا اظہار کر گیا

جتنا اڑا ہوں اتنا فلک بھی ہوا بلند
کون اس قفس میں مجھکو گرفتار کر گیا

ناشادؔ بوجھ کون اٹھاتا تمام عمر
اچھا ہوا کہ پہلے وہی وار کر گیا

●

اظہار اثر

زندہ بجلی گھر

۱۹۶۲ء میں سائنس دانوں کی ایک ٹیم نے ایک خاص قسم کا ریڈیو اسٹیشن بنایا جو پندرہ میل کے دائرے میں کام کر سکتا تھا۔

اگرچہ ۱۹۶۲ء تک سائنس اس قدر ترقی کر چکی تھی کہ ریڈیو لہروں پر نشر شدہ پیغامات لاکھوں میل تک سنے جا سکتے تھے اس کے باوجود اس پندرہ میل کے احاطہ میں کام کرنے والے ریڈیو اسٹیشن نے دنیا کے تمام سائنس دانوں میں ایک ہلچل اور سنسنی سی پھیلا دی تھی۔

وجہ اس کی یہ تھی کہ اس ریڈیو اسٹیشن میں جو بجلی استعمال کی گئی تھی۔ وہ جراثیم سے بنی ایک بیٹری سے حاصل کی گئی تھی۔ یعنی پوری انسانی تاریخ میں پہلی بار "حیات" کی ایک مخصوص قسم سے بجلی بنا کر استعمال کی گئی تھی۔

سائنس دانوں نے اس نئے قسم کے "زندہ بجلی گھر" کا نام بایو سیل BIOCELL رکھا ہے اور اس طرح حاصل کی گئی بجلی کو بایو پاور BIOPOWER کہتے ہیں۔

بائیو سیل میں ایک سیال مادہ ہوتا ہے اور جراثیم ہوتے ہیں۔ جراثیم اس سیال مادے کو غذا کے بطور استعمال کر کے اس کو براہ راست بجلی کی "رو" میں تبدیل کر دیتے ہیں۔ اسی لئے جراثیم کے ساتھ استعمال کئے جانے والے اس سیال کو "ایندھن" FUEL کہا جاتا ہے۔

آج کے دور میں کون ایسا شخص ہو گا جو بجلی کے نام سے واقف نہیں اور ایسی اشیاء سے فائدہ نہیں اٹھاتا جن میں بجلی استعمال کی جاتی ہے۔ عام بجلی کی دریافت کا سہرا چھ سو سال قبل مسیح کے ایک یونانی حکیم (سائنس داں) تھیلز THALES کے سر ہے۔ یونان میں اس زمانے میں "کہربا" کے زیور عام طور پر پہنے جاتے تھے اور کہربا چیڑ کے درختوں سے نکلا ہوا ایک مادہ ہوتا ہے جو درختوں سے نکل کر جم جاتا ہے اور پھر بہت سہا برس تک موسموں کی بھٹی میں تپ کر چٹان کی طرح سخت ہو جاتا ہے۔

مشہور ہے کہ تھیلز ایک روز کہربا کے ایک زیور کو چمکانے کے لئے اپنے کپڑے سے رگڑ رہا تھا۔ کچھ دیر زیور کو چمکا کر اس نے نیچے رکھا تو یہ دیکھ کر حیران رہ گیا کہ اب وہ زیور سوکھے پتوں اور دوسرے چھوٹے چھوٹے ذرات کو مقناطیس کی طرح اپنی طرف کھینچ سکتا تھا۔

تھیلز نے کہربا کی اس خصوصیت کا نام کہربائی قوت یا الیکٹریسٹی رکھا۔ اس زمانے میں کہربا کو یونانی زبان میں "الیکٹرون" کہا جاتا تھا جس سے لفظ الیکٹریسٹی بنا۔

تھیلز کی اس زبردست دریافت کے تقریباً دو ہزار سال بعد یعنی ۱۶۰۰ء میں ایک انگریز سائنس داں سر ولیم گلبرٹ نے یہ بتایا کہ کہربا کے علاوہ شیشہ، گندھک، ابرق اور ہیرے میں بھی یہ خاصیت پائی جاتی ہے جسے تھیلز نے کہربائی قوت کا نام دیا تھا۔ اس زمانے کے لوگ یہ نہیں جانتے تھے کہ بجلی کیا چیز ہوتی ہے۔ ان کا خیال تھا کہ یہ بھاپ یا کرنوں کی قسم کی کوئی چیز ہے۔

گلبرٹ کے دو سو سال بعد تک سائنس داں واضح طور پر یہ نہیں جانتے تھے کہ بجلی کیا شے ہے۔ اس کے بعد سائنس داں اپنے اپنے دور میں بجلی کو سمجھنے اور اس کو

شیرازہ

قابو میں کرنے کی کوشش کرتے رہے۔ جن سائنس دانوں کی اشترکہ کوششوں نے چھ سو سال قبل مسیح کی اس دریافت کو آج کی بجلی کی شکل تک پہنچایا ان میں سے چند قابل ذکر نام یہ ہیں۔

اٹلی کے "الیساندرو وولٹا" جنہوں نے بجلی کے دباؤ کا یونٹ (اکائی) مقرر کیا اسی لئے ان کے نام پر بجلی کے دباؤ کے یونٹ کا نام وولٹا یا وولٹ رکھا گیا۔ اس کے بعد فرانس کے سائنس داں "آندرے ایمپیئر" جنہوں نے "برقی رو" کا یونٹ مقرر کیا۔ آج بھی ان کے نام پر اس یونٹ کو ایمپیئر کہا جاتا ہے۔

جرمن سائنس داں "جی۔ ایس۔ اوم" نے تار میں گزرنے والی بجلی کی رو اور تار کی مزاحمت کا یونٹ مقرر کیا۔ چنانچہ اس یونٹ کو "اوم" کہا جاتا ہے۔

۱۷۵۲ء میں امریکہ کے بنجامن فرینکلن نے پہلی بار بادلوں میں ایک پتنگ اڑا کر اور ڈور کی جگہ تار استعمال کر کے یہ ثابت کیا کہ آسمان کی بجلی اور زمین پر رگڑ سے پیدا کی جانی والی بجلی دونوں ایک ہی چیز ہیں۔

اس کے بعد انگلستان کے سائنس داں فیراڈے اور امریکہ کے سائنسداں ہنری نے بجلی سے مقناطیس اور مقناطیس سے بجلی پیدا کر کے اس سائنس کو ارتقار کی اگلی منزل تک پہنچایا۔ سائنس داں ٹیسلا نے TESLA "راست برقی رو" .D.C کو "بدلتی رو" .A.C میں تبدیل کرنے کا طریقہ دریافت کر کے بجلی کو شہر شہر، گاؤں گاؤں اور گھر گھر پہونچا دیا۔

ویسٹنگ ہاؤس نے ٹیسلا کے کام کو آگے بڑھایا۔ ایڈیسن نے بلب ایجاد کر کے بجلی کو روشنی کا ذریعہ بنایا۔ مورس اور بل نے ٹیلی گراف اور ٹیلی فون ایجاد کر کے انسانی آواز کو دنیا کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک پہنچا دیا۔ مارکونی اور ڈی فراسٹ نے لاسلکی (وائرلیس) آلات بنائے یعنی اب بجلی کو تاروں میں دوڑانے کی بجائے لہریں بنا کر بھی

تیرازہ

ایک جگہ سے دوسری جگہ بھیجا جا سکتا تھا۔ جس سے ریڈیو اور ٹیلی ویژن بنے۔

۱۹۰۹ء میں ایک امریکی سائنس داں میلیکن نے بجلی کے ایک ذرے کو وزن کر کے ساری دنیا کو حیران کر دیا۔

بجلی کے ذرے کا ذکر پڑھ کر قارئین شاید چونکیں گے۔ لیکن اس میں چونکنے کی کوئی بات نہیں کیونکہ جسے ہم لوگ بجلی کہتے ہیں وہ در اصل الیکٹرون ذرات کی رو یا دھار ہوتی ہے جو تار میں بہتی ہے۔ الیکٹرون ایٹم کے گرد گھومنے والا ایک بنیادی ذرہ ہے جس کا وزن —— 9.1091×10^{-32} گرام ہوتا ہے۔ اس وزن کو آسانی سے اعداد و شمار میں سمجھانا مشکل ہوگا۔ اس کو آپ اس طرح سمجھ سکتے ہیں کہ الیکٹرون اپنے دوسرے بنیادی ذرے پروٹون کا $\frac{1}{1836}$ ہوتا ہے جبکہ پروٹون کا وزن ۱ء۰۰۷۲۷ ہوتا ہے۔ الیکٹرون میں منفی برق یعنی نیگیٹو بجلی ہوتی ہے اور پروٹون میں مثبت برق یعنی پوزیٹو بجلی ہوتی ہے۔

الیکٹرون اور پروٹون کا تعلق چونکہ براہ راست اس مضمون سے نہیں اس لئے ہم پھر بجلی کی طرف آتے ہیں۔ قارئین شاید یہ سن کر بھی حیرت کریں گے کہ انسانی جسم میں بھی بجلی ہوتی ہے۔ اٹلی کے سائنس داں لیوگی گلوانی نے جانوروں کے عضلات اور اعصابی ڈوریوں پر تجربات کر کے یہ بات دریافت کی تھی۔

خود ہم انسانوں کے دل بہت کم مقدار میں بجلی پیدا کرتے ہیں جس کو صرف حساس آلات سے ناپا جا سکتا ہے۔ ہمارا دماغ بھی بجلی پیدا کرتا ہے اور "الیکٹرو این سی فیلوگراف" (ای۔ای۔جی۔) آلہ کے ذریعہ بجلی کی ان لہروں کی پیمائش کی جا سکتی ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ ہر زندہ جسم ایک طرح کا زندہ بجلی گھر ہوتا ہے۔ جو کم یا زیادہ مقدار میں بجلی پیدا کرتا رہتا ہے۔ سمندر میں کئی قسم کی مچھلیاں ایسی پائی جاتی ہیں جو چھونے پر بجلی کا جھٹکا مارتی ہیں۔ ان میں "الیکٹرک ایل" مچھلی تو اتنا زبردست جھٹکا مار سکتی ہے کہ انسان کو بے ہوش کر دے۔

یہی تمام دریافتیں اور تجربات آج کے سائنس دانوں کے ذہن میں تھے کہ انہوں نے پہلی بار جراثیمی حیات سے بجلی پیدا کرنے کا تجربہ کر کے پوری دنیا کو حیرت میں ڈالدیا۔

حیات اور برق کے رشتے سے سائنس داں اگرچہ بہت پہلے سے واقف تھے لیکن بیسویں صدی کے شروع سے پہلے اس پر سنجیدگی سے توجہ نہیں دی گئی تھی۔ اس سلسلہ میں پہلا تحقیقی مقالہ سنہ ۱۹۱۲ء میں شائع ہوا تھا۔ اس کے بعد پہلا بایوسیل یا جراثیمی بیٹری سنہ ۱۹۶۲ء میں بنائی گئی۔ اس دوران سائنس داں اس نظریہ کو عملی شکل دینے کے لئے مسلسل اور انتھک تجربات کرتے رہے۔

سائنس کی کسی ایجاد یا دریافت کا سہرا چاہے کسی ایک سائنس داں کے سر ہو۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ اس دریافت کو کامیابی کی منزل تک پہنچانے میں گزشتہ زمانوں کے بہت سے سائنس دانوں کا حصہ بھی ہوتا ہے۔

اب یہاں ایک سوال پوچھا جا سکتا ہے کہ جراثیم سے بجلی کس طرح بنائی جاتی ہے اس بات کو سمجھنے کے لئے ذرا وضاحت سے کام لینا پڑے گا۔

حقیقت یہ ہے کہ سائنس داں یہ بات کافی عرصہ پہلے سے جانتے تھے کہ بیکٹریا یعنی جراثیم مختلف اقسام کی توانائیاں (ENERGY) پیدا کرتے ہیں حتی کہ حرارت اور روشنی کی شکل میں بھی توانائی پیدا کر سکتے ہیں۔

اس بات کو اس طرح بھی کہا جا سکتا ہے کہ جراثیم ایک قسم کی توانائی کو دوسری قسم کی توانائی میں تبدیل کرنے کا بہترین ذریعہ ہیں۔ آج ہم . دو طرح سے بجلی حاصل کرتے ہیں . ایک کیمیکل کے ذریعہ جس کو ہم بیٹری سیلوں کے ذریعہ حاصل کرتے ہیں اور دوسرے بجلی گھروں کے ذریعہ جہاں "جنک" (جنریٹر) چلا کر بجلی بنائی جاتی ہے۔

کیمیاوی توانائی کو بجلی کی شکل میں تبدیل کرنے کے لئے ہم دو بنیادی عنصر

"جست" (ZINC) اور کاربن استعمال کرتے ہیں۔ ان دونوں دھاتوں کے ٹکڑے الگ الگ دو مرتبانوں میں رکھ کر خاص قسم کے کیمیاوی محلول ان مرتبانوں میں بھر دیئے جاتے ہیں۔ اس محلول کا جست پر بالکل وہی اثر ہوتا ہے جیسے کوئی چیز جل رہی ہو۔ اس طرح جو توانائی خارج ہوتی ہے۔ وہ الیکٹرونز کی دھار یعنی بجلی کی رَو کی شکل میں اس تار میں دوڑتی ہو جو جست اور کاربن میں باندھ دیا جاتا ہے۔

ٹیکنکل زبان میں جست کے اس ٹکڑے کو اینوڈ ANODE اور کاربن کے ٹکڑے کو کیتھوڈ CATHODE کہا جاتا ہے۔ اسی طرح ہر زندہ جسم بایو کیمیکل ایندھن کا ایک سیل ہے جو بجلی کے بجائے حرارت پیدا کرتا ہے۔

جراثیمی حیات کے ذریعہ حرارت کو بجلی میں تبدیل کرنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ اس توانائی کو الیکٹرونز کی دھار میں تبدیل کیا جائے۔ اور اینوڈ اور کیتھوڈ قائم کرکے کسی بیرونی سرکٹ سے ان کو ملایا جائے تاکہ الیکٹرون کی دھار اس سرکٹ سے گزر سکے۔

۱۹۶۲ء کے اس پہلے جراثیمی سیل میں جس سے وہ ریڈیو اسٹیشن چلایا گیا تھا ڈاکٹر فریڈرک سسلر نے سیل کے "انوڈ" والے حصہ میں جراثیم کو استعمال کیا تھا اور سمندری پانی اور کچھ اور اشیاء ایندھن کے بطور استعمال کی تھیں۔

اب سائنس داں انوڈ اور کیتھوڈ دونوں طرف جراثیم اور ایندھن استعمال کرنے لگے ہیں اس طرح بجلی بننے کا عمل تیزی سے شروع ہو جاتا ہے۔

سمندری پانی کو بطور ایندھن استعمال کرنے میں سب سے بڑا فائدہ یہ ہے کہ یہ با فراط مل سکتا ہے۔ ڈاکٹر سسلر کی تجویز یہ ہے کہ بحر اسود کا پانی ایندھن کا بہترین منبع بن سکتا ہے کیونکہ اس کے پانی میں اس قسم کی صحیح جراثیمی حیات موجود ہے جس سے بجلی بن سکتی ہے۔

اس زندہ بجلی گھر کے علاوہ ڈاکٹر سسلر نے ایک ماڈل کشتی بنا کر اس کی نمائش بھی کی تھی، یہ کشتی ایک چھوٹے سے تالاب میں تیرتی ہے اور تیرنے کے لئے تالاب کے پانی سے ہی

شیرازہ

بجلی بنا کر استعمال کرتی ہے۔

سمندری پانی کے علاوہ جراثیمی بیٹریاں ایسی چیزوں سے بھی بنائی جا سکتی ہیں جو ہم ضائع ہونے کے لئے پھینک دیتے ہیں اور جن میں جراثیم پرورش پا سکتے ہیں۔ اس طرح ایک سہولت یہ ہوگی کہ جن چیزوں کو ہم پھینک کر ضائع کر دینا چاہتے ہیں ان سے بجلی بھی حاصل کی جا سکے گی اور ان چیزوں کو ضائع کر دینے کا مسئلہ بھی حل ہو جائیگا۔

ایک اور تجربہ میں سائنس دانوں نے جراثیمی بیٹریوں میں روشنی کو بطور ایندھن استعمال کر کے بجلی حاصل کی۔ کچھ سائنس داں کائی اور دوسری سمندری گھاسوں کو ایندھن کے بطور استعمال کر کے بجلی پیدا کرنے کے تجربات کر رہے ہیں ان کا خیال ہے کائی اور اس نسل کی دوسری نباتات سورج کی روشنی کو براہ راست بجلی میں تبدیل کر سکتی ہیں۔

امریکہ کے کچھ سائنس داں ہوا میں ملی ہوئی آکسیجن کو بطور ایندھن استعمال کر کے بجلی پیدا کرنے میں کامیاب ہو گئے ہیں۔ یہ آکسیجن جراثیم جذب کر لیتے ہیں اور اس کے بدلے بجلی پیدا کرتے ہیں۔

ان تمام باتوں سے ظاہر ہے کہ مستقبل میں سائنس داں جراثیمی بیٹریوں اور جراثیمی بجلی گھروں میں کوئی بھی چیز استعمال کر کے بجلی پیدا کر سکیں گے۔ مثلاً سمندر کا پانی۔ سورج کی روشنی۔ آکسیجن۔ فضلہ یا پھینک دینے والی دوسری چیزیں۔

ان تمام اشیاء سے بجلی پیدا کرنے کا طریقہ ہر حالت میں وہی ہوگا کہ جراثیم ان اشیاء کو خوراک (ایندھن) کے بطور استعمال کریں گے اور ان سے حاصل کردہ توانائی کو "بجلی کی رو" میں تبدیل کر دیں گے۔

حیات سے بجلی پیدا کرنے کی سائنس ابھی بالکل نئی ہے اس لئے ابھی تک کوئی ایسا ماڈل نہیں بنایا جا سکا جو عوام استعمال کر سکیں۔ لیکن سائنس داں جس تندہی سے اس سلسلہ میں تجربات کر رہے ہیں اس سے امید کی جا سکتی ہے کہ مستقبل قریب میں ہی زندہ بجلی گھر شاید ہر گھر میں استعمال ہونے لگیں۔

اندرجیت لال

جوہری توانائی، ایک عظیم طاقت اور سائنسی کرشمہ

ہر آزاد ملک کی اپنی تاریخ و عظمت کی داستانیں ہیں۔ جنہیں لوگ کئی کئی سال برابر یاد رکھتے ہیں۔ ۱۸ مئی آزاد ہندوستان کی تاریخ میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس روز ہندوستان نے جوہری توانائی کی آزمائش کے لئے ایک دھماکہ کیا۔ اس دھماکے کے لئے جیلسیر (راجستھان) کے نزدیک ایک وسیع و عریض ریگستانی علاقہ کا انتخاب کیا گیا — یہ ہندوستان کا پہلا ایٹمی یا جوہری تجربہ تھا۔ اور اس تجربے کو کامیاب بنانے کے لئے ۷۵ سائنسداں مسلسل کئی مہینوں سے بڑی مستعدی سے کام کر رہے تھے۔ اس بڑے کام میں دیگر کئی اداروں کے سائنس داں بھی کئی ماہ مصروف رہے۔

جوں ہی دھماکہ کا وقت آیا۔ ایک سائنس داں نے دھات سے بنے ہوئے بگل کو بجا دیا۔ جس کا مطلب تھا کہ سب لوگ چوکس ہو جائیں۔ مچان پر چڑھے ہوئے سائنس دانوں کے لئے یہ لمحات بڑی تشویش کے تھے۔ جب انہوں نے دیکھا کہ ابھی کچھ ہوا ہی نہیں۔ بڑی جرأت اور دلیری سے انہوں نے اپنے نوجوان ساتھیوں کو بٹن دبانے کا کام سونپا۔ جنہوں نے کئی ہفتے راجستھان کی کڑکتی دھوپ میں بغیر آرام کے کام کو کامیاب بنانے کے لئے دن رات ایک کر کے کام کیا تھا۔

بٹن دبایا گیا — یہ کیا! دھماکہ ہو گیا.....!

دھماکے کے لئے سوراخ میں دس بڑی بڑی تاریں زمین کے اندر لیجائی گئی تھیں۔ ان میں سے کچھ تاروں نے دھماکہ سے پیدا ہوئے زلزلہ کو ریکارڈ کیا۔ جب کہ باقی تاروں کا کام دھماکہ سے پیدا ہوئے دہانے کی پیمائش کرنا تھا۔ ظاہر ہے کہ دھماکے سے چٹانیں ٹوٹ پھوٹ کر ریزہ ریزہ ہو گئیں دوسرے دھماکے سے ریڈیائی کیمیکل ردِ عمل بھی لازمی ہے۔ چنانچہ یہ تاریں یہ جانچنے کے لئے لگائی گئی تھیں۔

ایک اندازے کے مطابق اس جوہری دھماکے پر لگ بھگ اسی لاکھ روپے صرف ہوئے۔ سچ تو یہ ہے کہ اتنا خرچ ایٹمی یا جوہری "ڈیوائس" بنانے پر نہیں آیا۔ جتنا کہ زمین میں سوراخ کرنے پر۔ جس میں یہ "ڈیوائس" رکھا جانا تھا۔ جائے دھماکہ سے دس، دس کلومیٹر دور تک کوئی آبادی نہ تھی۔ ویسے لوکھرن نام کی بستی کے قریب یہ عجیب و غریب جوہری توانائی کے کرشمے کا تجربہ کیا گیا۔ دھماکہ پلوٹونیم دھات سے انجام پایا۔ اگر بین الاقوامی مارکیٹ کے بھاؤ کے مطابق پلوٹونیم کی قیمت چالیس ڈالر فی گرام لگائی جائے۔ تو اس دھماکے پر اسی لاکھ روپیہ صرف ہوا۔ دوسرے الفاظ میں پچاس لاکھ سوراخ کرنے پر اور باقی تیس لاکھ پلوٹونیم دھات پر۔

ایک ماہر کے بیان کے مطابق ہندوستان کے پاس) اس وقت ایک سو کلو گرام سے زائد پلوٹونیم ہے۔ یہ پلوٹونیم دھات ہندوستان میں تیار کیا گیا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ دھماکے سے دس لاکھ سینٹی گریڈ کی گرمی پیدا ہوئی مگر ریگستان نے تمام ریڈیائی راکھ کو دفن کر دیا۔ یاد رہے کہ دھماکے سے اردگرد کی ساری زمین ٹوٹ جاتی ہے۔ اگر ڈیوائس کو زمین کی سطح کے نزدیک ہی رکھ دیا جائے تو دھماکے سے بڑے بڑے گڑھے اور دہانے پیدا ہو جاتے ہیں۔ چند منٹ بعد ایک منڈ سا فضا میں ابھر آتا ہے اور پھر نیچے اپنی جگہ پر آ جاتا ہے۔ اگر جائے دھماکہ کا علاقہ سخت اور پتھریلا ہو تو زمین میں دراڑیں پڑ جاتی ہیں۔ اور فضا تابکار ہو جاتی ہے۔ لیکن اگر علاقہ ریتیلا ہو جیسا کہ اس تجربہ کے لئے چنا گیا ہے تو دھماکے سے ابھر کر آنے والی یا بکھرنے والی راکھ ریت

ہی میں دفن ہو جاتی ہے اور فضا مکدر و مسموم نہیں ہو پاتی اور اس طرح انسانی آبادی کا نقصان نہیں ہو پاتا۔ دھماکے کی خبر کے ساتھ ہی ایک سرکاری اعلان کیا گیا کہ ہندوستان نے یہ تجربہ آزمائش کے لئے کیا ہے تاکہ تعمیری اور ترقی کے کاموں میں جوہری توانائی کو بروئے کار لایا جائے۔ یوں سمجھئے ملکی منصوبوں اور تعمیری ترقی میں یہ توانائی معاون بن سکے۔ یاد رہے کہ زمین کے اندر کئی قسم کی معدنیات اور تیل کے چشمے پائے جاتے ہیں۔ اس طرح کے دھماکے سے یہ کام بخوبی ہو سکتا ہے۔ ایسے دھماکوں سے نہروں کی کھدائی کی جا سکتی ہے جوہری دھماکے سے زمین کے اندر سینکڑوں فٹ تک کی زمین کو یکدم نیچے تک کھودا جا سکتا ہے ——— جو راز جو زمین کے سینہ میں دفن ہیں۔ ان سے واقفیت حاصل کی جا سکتی ہے۔ ان سے استفادہ کیا جا سکتا ہے کہ آج سے لگ بھگ تیس سال پہلے ایٹمی توانائی کمیشن کے روح رواں ڈاکٹر ہومی بھابھا نے پیشین گوئی کی تھی کہ ہندوستان چند سالوں بعد اتنی ایٹمی توانائی پیدا کر سکے گا کہ: سے ملک میں بجلی پیدا کرنے کے بعد کچھ توانائی وافر بچ سکے گی اور اس توانائی کے لئے ہندوستان کو بدیش کا منہ نہیں دیکھنا پڑیگا"

پردھان منتری شریمتی اندرا گاندھی اور ایٹمی توانائی کے موجودہ روح رواں ڈاکٹر سیتھنا نے یقین دلایا ہے کہ ہندوستان ملکی منصوبوں اور تعمیر و ترقی کے کاموں میں جوہری توانائی سے پورا پورا فائدہ اٹھائے گا۔ اس سائنس دان کے ایک بیان کے مطابق ہندوستان اس تجربہ کی مفصل تفاصیل شائع کرے گا تاکہ دنیا کے سائنس دان، صنعت کار اور پڑھے لکھے لوگ اس تحقیق و تجربہ سے پوری واقفیت حاصل کر سکیں۔ ہندوستان اس عظیم تجربہ کی تفاصیل و تحقیقی نکات کسی سے پوشیدہ نہیں رکھنا چاہتا۔ یہ ایک بہت بڑی بات ہے۔

اس دھماکے کی ہندوستانیت قابل ذکر ہے۔ دھماکہ ہندوستانی، پلوٹونیم ہندوستانی جائے دھماکہ ہندوستانی سائنس داں ہندوستانی تحقیق و تجربہ ہندوستانی حتی کہ تار، کیل یا ساز و سامان جو اس دھماکہ میں استعمال ہوا اسی ملک میں بنا ہوا ہے گویا ہندوستان نے اپنی تحقیق سے، اپنے وسیلوں سے اور اپنی صنعتی طاقت سے وہ جوہری توانائی پیدا کر کے دکھا دی ہے جس میں شیرازہ

عظیم طاقت انسان کے پاس ہے ہی نہیں۔ ایٹمی توانائی کمیشن کے ایک سرکردہ ممبر شری پی۔ این ہکسر نے ایک اخباری انٹرویو میں بتایا کہ ہندوستان نے اس جوہری دھماکے پر کوئی غیر ملکی رقم یا تکنیکی مشورہ حاصل نہیں کیا اور نہ ہی ہند سرکار نے اپنے بجٹ میں اس کام کے لئے کوئی رقم مخصوص کی ہے۔ ویسے ایٹمی توانائی کے موضوع پر تحقیق و ڈیولپمینٹ کے لئے پانچ سال کی مدت میں ایک سو چھہتر روپیہ مخصوص ہے۔

آج ایٹمی توانائی بڑے بڑے ملکوں کی جاگیر سمجھی جاتی ہے۔ جیسے امریکہ، روس، فرانس، برطانیہ، چین وغیرہ کی۔ ان ممالک نے بھی اور خصوصاً جاپان نے جوہری توانائی کی آزمائش کے لئے کئی تجربے برسوں میں کئے ہیں۔ ایسے تجربے یا تو فضا میں کئے گئے یا پانی میں۔ یعنی ایٹمی بموں اور ہائیڈروجن بموں کے روپ میں۔ تجربوں سے ریڈیائی راکھ پیدا ہوئی۔ تابکاری نے فضا کو مسموم کر دیا۔ ان بڑے ملکوں کا دعویٰ ہے کہ انہوں نے ایٹمی بموں کو ہزاروں میل کی دوری پر پھینکنے کے لئے بڑے بڑے میزائل تیار کر رکھے ہیں۔ ان کے ہاں یہ بھی انتظام ہے کہ ان ہتھیاروں کو استعمال کرنے والے آدمی اپنے ملک میں زمین دوز تہ خانوں میں بیٹھے رہیں اور دور واقع دشمن کے علاقہ میں قیامت بپا کر دیں یعنی تعمیر و تخریب دونوں طرح کے پروگرام ان ملکوں میں موجود ہیں۔ ہندوستان کا پروگرام عملی و تعمیری ہے یعنی بجلی پیدا کرنے یا جوہری توانائی سے دوسرے فائدے حاصل کرنے کا سوال پیدا ہوتا ہے کہ آخر جوہری توانائی کیا ہے؟ اس کی تاریخ اور عظیم طاقت کا راز کیا ہے؟ یہ ایسی طاقت ہے جس سے انسان آج تک آشنا نہ ہو سکا۔ آج آشنا ہو چکا ہے تو دنیا بھر کی نظریں اس ملک کی طرف اٹھ جاتی ہیں۔ جس کے پاس یہ توانائی ہے یا جو اس توانائی کو پیدا کرنے کے وسیلے پیدا کر سکتا ہے۔ آیئے اس توانائی کی مفصل داستان آپ کو بھی بتائیں۔

انسانی زندگی میں توانائی (انرجی) کو بڑی اہمیت حاصل رہی ہے۔ توانائی کے بغیر زندگی کی کسی کارروائی، حرکت یا عمل کو مکمل نہیں کہا جا سکتا۔ توانائی کے بغیر ہمارے سب منصوبے بے کار ہو جاتے ہیں۔ خود انسان نہ تو توانائی پیدا کر سکتا ہے اور نہ اسے ختم کر سکتا ہے۔ ہاں یہ

ضرور اس کے بس میں ہے کہ اپنی عقل کے بھروسے اور اپنی ضروریات کے مطابق قدرت کی دی ہوئی توانائی استعمال کر سکے۔ قدرت نے یہ توانائی کئی شکلوں میں انسان کو دے رکھی ہے جس سے ہم ہر روز کام لیتے ہیں۔ ایسی توانائی ہم حرارت یعنی گرمی، روشنی، بجلی اور آواز سے حاصل کرتے ہیں۔ حرارت براہِ راست سورج سے یا کسی چیز کو جلانے سے ملتی ہے۔ روشنی کا گھر سورج اور چاند ہیں۔ بجلی ہم ڈائنمو (جو مشین سے پیدا کیا جائے) وغیرہ سے پیدا کرتے ہیں۔ کئی بار ہم ضرورت کے مطابق حرارت کو بجلی یا روشنی میں بھی تبدیل کر لیتے ہیں۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ قدرت کی دی ہوئی توانائی کے علاوہ ہم مادوں سے بھی کچھ توانائی حاصل کر لیتے ہیں۔ ایک لحاظ سے مادوں کی حاصل کی ہوئی توانائی ایک خاص حد سے زیادہ حاصل نہیں ہوتی۔ اس دور کے مشہور سائنس دان آئن اسٹائن نے مادہ اور توانائی کو ایک ہی تصور کرنے پر زور دیا ہے۔ اصل میں مادہ اور توانائی دو الگ الگ چیزیں یا اجزا نہیں ہیں۔ ایک خاص مادہ سے ایک خاص درجہ کی توانائی پیدا کی جا سکتی ہے دوسرے الفاظ میں توانائی پیدا کرنے کے عمل کو یوں کہنا چاہیئے کہ مادہ کو توانائی میں تبدیل کر دیا جاتا ہے۔ اسے مادہ اور توانائی کی برابری کا نظریہ کہہ سکتے ہیں۔ سادہ الفاظ میں یوں سمجھئے کہ کوئی بھی چیز توانائی میں تبدیل کی جا سکتی ہے اور اس طرح توانائی کو بھی کسی چیز میں تبدیل کر سکتے ہیں۔

جب کوئلہ جلتا ہے تو راکھ بن جاتی ہے اور باقی کوئلہ کاربن ڈائی آکسائڈ اور دوسرے گیسوں کی شکل میں باہر نکل جاتا ہے۔ آئن اسٹائن کے قول کے مطابق جب کوئی چیز توانائی میں تبدیل ہو جاتی ہے تو اس کے جوہر ختم ہو جاتے ہیں۔ اور وہ روشن حرارت اور دوسری بجلی کی لہروں میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ یہ سب توانائی کی قسمیں ہیں۔ صاف صاف یوں سمجھئے کہ جو توانائی حاصل ہوتی ہے وہ اس شے کی قیمت یا وزن اور روشنی کی رفتار کے مربع کا حاصل ضرب یا پھر مساوات کی شکل میں ہوتی ہے۔

توانائی کا نام سن کر فوراً جوہر یاد آ جاتا ہے۔ یہ جوہر اتنا ہی سادہ ہے جتنا یہ عمل کہ ایک گیند ڈوری سے بندھی ہوئی آپ کے سر کے گرد گھمائی جا رہی ہے۔ ہماری دنیا کی ہر چیز جوہری

شیرازہ

سے بنی ہے۔ ایک خاص قسم کا جوہر لوہا کہلاتا ہے۔ دوسری قسمیں آکسیجن، تانبا، چاندی، سونا، نائیٹروجن ہائیڈروجن اور گندھک ہیں۔ یہ مختلف چیزیں عناصر کہلاتی ہیں۔ عنصر کی حیثیت سے لوہا ایک خاص قسم کے جوہر سے بنا ہوا ہے اور آکسیجن کا عنصر دوسرے قسم کے جوہر سے مختلف عناصر کو ملانے سے کئی چیزیں بن سکتی ہیں۔ یہ جوہر خود اتنا چھوٹا ہوتا ہے کہ انسان کی آنکھ اسے دیکھ نہیں سکتی۔ پانی کا ایک قطرہ کئی ارب جوہروں سے مل کر بنتا ہے۔ آنکھ اسے دیکھ نہیں سکتی۔ ایک جوہر کو دیکھنے والے انسان کی حالت کچھ ایسی ہی ہوگی جیسے وہ کئی میل اونچائی پر سے اڑتے ہوئے سمندر میں پانی کے ایک قطرہ کو دیکھ رہا ہو۔ اس میں شک نہیں کہ ایسا آدمی پانی کے بہت سے قطروں کے مل جانے کا نتیجہ دیکھ سکتا ہے لیکن وہ کسی صورت میں بھی پانی کا ایک قطرہ نہیں دیکھ پائیگا۔

مزہ یہ ہے کہ جوہر اتنا باریک اور چھوٹا ہونے کے باوجود ہم اسے ایسے آلہ سے دیکھ سکتے ہیں جو خوردبین سے زیادہ طاقتور ہے۔ یہ آلہ ہمارا تصور یا خیال ہے۔ ہم اپنے خیال کی مدد سے ایک جوہر کو اتنا بڑا کر سکتے ہیں کہ اس کی بناوٹ کا جائزہ لے سکیں۔ جوہر کے ساتھ ساتھ اب توانائی کی کہانی سمجھ لیجئے۔

انسان نے ہر ممکن طریقہ سے توانائی سے پورا پورا فائدہ حاصل کیا ہے۔ ملیں، کلیں، مشینیں، کاریں، لاریاں، ہوائی جہاز، سمندری جہاز۔ اگر سچ پوچھئے تو آج کے مشینی زمانے میں زندگی کی ساری حرکت توانائی کے دم بدم سے ہے مگر اتنی بڑی طاقت کو استعمال کرتے ہوئے بھی انسان نے ایک دن یہ محسوس کیا کہ یہ طاقت اس طاقت سے بہت کم ہے جس کی آج انسان کو ضرورت ہے۔ چنانچہ انسان نے اپنی کھوج اور لگن سے زمین، ہوا، پانی، سورج، کوئلہ اور تیل سے کم از کم محنت کر کے اور سستے سے سستے طریقوں سے کچھ اور توانائی حاصل کرنے کی کوشش کی لیکن اس کے باوجود انسان نے ایک دن یہ محسوس کیا کہ ایک خاص حد سے آگے یہ توانائی حاصل نہ ہو سکے گی۔ چنانچہ سائنس دانوں کے برسوں کے تجربے کے بعد ایک نئی طرح کی توانائی ظہور میں آئی۔ جسے ایٹمی یا جوہری توانائی یا اٹامک انرجی کہا جاتا ہے۔ ویسے سائنس دانوں کو یہ ابھی نہیں معلوم

ہوسکا کہ مادہ کو مکمل طور پر توانائی میں کس طرح تبدیل کیا جا سکتا ہے۔ ہاں جزوی تبدیلی کی جا سکتی ہے۔

ایٹمی توانائی کے ظہور میں آنے سے پہلے سائنس دانوں کا یہ خیال تھا کہ قدرت میں زیادہ تر توانائی کا سرچشمہ صرف سورج ہی ہے۔ اس کی شعاعوں سے روشنی اور حرارت ملتی ہے۔ سورج کی کچھ حرارت پھل پودوں کی نشو و نما میں مددگار ثابت ہوتی ہے۔ کچھ زمین کو گرم کرنے، کچھ سمندر کے پانی اور ہوا کو گرم کرنے اور کچھ فضا کے ذرات کو گرم رکھنے میں خرچ ہوتی ہے۔ اس طرح آگ ہماری موٹروں، ٹرکوں، کاشتکاری کے ٹریکٹروں ڈیزل گاڑیوں اور ہوائی جہازوں کے گیس انجن میں طاقت کا سامان بنتی ہے چنانچہ سورج کی حرارت اور روشنی زیادہ سے زیادہ توانائی حاصل کرنے کے علاوہ جو کوششیں ایٹمی توانائی پیدا کرنے میں لگائی گئی اس کا سہرا ان سائنس دانوں کے سر ہے جنھوں نے اس انرجی کو لوگوں سے واقف کرایا۔ اس انرجی کو سائنس داں نیوکلر انرجی کہتے ہیں آپ اردو میں اسے جوہری توانائی کہہ سکتے ہیں۔

نیوکلر انرجی یا ایٹمی طاقت کا انکشاف ایک حسن اتفاق ہے۔ ۱۸۹۶ء میں ایک سائنس داں ہنری بکیرل نے ایک دن یورنیم کا ایک ٹکڑا اپنی میز کے خانے میں رکھ دیا۔ میز کے اس خانے میں ایک بکس کے اندر فوٹو گرافی کی کچھ پلیٹیں رکھی ہوئی تھیں۔ جب وہ پلیٹیں باہر نکالی گئیں تو معلوم ہوا کہ وہ کالی پڑ چکی ہیں۔ سائنس داں کو پہلی بار معلوم ہوا کہ یورنیم دھات سے ایسی کرنیں یا شعاعیں نکلتی ہیں جو بکس کے اندر سے گزر کر فوٹو گرافی کی پلیٹوں کو کالا کر سکتی ہیں۔ دھاتوں سے اس طرح شعاعیں نکلنے کے عمل کو تابکاری کا نام دیا گیا اس عمل کو انگریزی میں ریڈیو ایکٹو RADIO - ACTIVE کہتے ہیں۔ اس کے بعد دنیا بھر کے سائنس دانوں نے تابکاری اور ایٹمی طاقت کی اصلیت کو زیادہ سے زیادہ سمجھنے اور اسے انسانی زندگی میں زیادہ سے زیادہ بروئے کار لانے کیلئے کئی تجربے کئے۔ کئی تحقیق کی

منازل طے کیں۔

سائنس دانوں نے کیمیاوی نظر سے دنیا کی سب مادی چیزوں کو عناصر میں بانٹ دیا ہے اور یہ مان لیا ہے کہ جب سے دنیا پیدا ہوئی ہے تب سے یہ طاقت ان میں موجود ہے۔ ان مادوں میں کئی قسم کی دھاتیں شامل ہیں۔ ہر دھات کی کیمیاوی خصوصیت دوسری دھات سے کافی مختلف ہوتی ہے پھر بھی ابھی تک یہ معلوم نہیں ہو سکا کہ لوہا، تانبا، المونیم، کاربن، آکسیجن اور نائٹروجن سے کس قدر انرجی حاصل ہو سکتی ہے یہ بھی نہیں معلوم ہو سکا کہ ان میں اتنی فالتو انرجی ہے یا نہیں جسے نیوکلر طریقوں سے استعمال میں لایا جا سکے۔ چنانچہ یورنیم، پلوٹونیم، تھوریم میں ایسی دھاتیں ہیں جن سے ایٹمی توانائی حاصل کی گئی ہے۔ مزیدار بات ہے کہ ان تین دھاتوں سے طاقت حاصل کرنے میں نہ تو کسی کیمیاوی عمل کی ضرورت ہے۔ انرجی پیدا کرنے کے عمل میں یورنیم کو ننھے ننھے ذرات میں توڑ دیا جاتا ہے۔ ان ذرات کو ہم ایٹم کا نام دیتے ہیں۔ یہ ایٹم یورنیم کا وہ چھوٹے سے چھوٹا ذرہ ہے جو بذات خود قائم رہ سکتا ہے۔ یہ ایٹمی ذرات اتنے چھوٹے ہوتے ہیں کہ ایک پن کی چوڑائی میں لاکھوں ایٹم سما سکتے ہیں۔ یہ ذرات تاب کاری خصوصیت رکھتے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ جب یورنیم کو ایٹم میں تبدیل کیا جاتا ہے تو کافی توانائی اس عمل میں خرچ ہوتی ہے یعنی کافی توانائی تابکاری کی صورت میں ضائع ہو جاتی ہے۔ پھر بھی ایک بہت بڑی طاقت بچ جاتی ہے جسے ہم ایٹمی توانائی کا نام دے کر اپنے صنعتی و تعمیری کاموں میں لا سکتے ہیں۔ سائنس دانوں کا ایمان ہے کہ ایک پونڈ یورنیم کو توڑنے سے قریباً ایک کروڑ کلو واٹ پاور طاقت حاصل کی جا سکتی ہے۔ بہت عرصہ تک لوگوں کا یہ خیال رہا کہ جوہروں کو بانٹا نہیں جا سکتا۔ آپ سالموں کو جوہروں میں توڑ سکتے ہیں لیکن آپ اس سے آگے نہیں بڑھ سکتے۔ آپ کسی جوہر کے کچھ برقیئے یا الیکٹرون الگ الگ کر سکتے ہیں لیکن ان کا کہنا تھا کہ جوہر کا ہر ذرہ توڑا نہیں جا سکتا۔ جیسے جیسے لوگوں نے جوہر پر زیادہ سے زیادہ کھوج کی ان کو معلوم ہوا کہ یہ سب وہم تھا کیونکہ جوہر پر یہ دلٹون

ہونے ہیں ان میں لگاتار تبدیلی ہو سکتی ہے۔ یہ چھ پروٹون سلسلہ دار خارج کرے گا اور سیسہ میں تبدیل ہو جائے گا۔ اس عمل میں ریڈیم کا جوہر کرنوں کی شکل میں کافی توانائی اور حرارت خارج کرتا ہے لیکن ایسے کچھ ہی عناصر میں ہوتا ہے۔ جو اس طرح سے مختلف عنصروں میں تبدیل ہونے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔

نیوکلر طریقے سے یورینیم سے جو طاقت حاصل کی جاتی ہے وہ عام طور سے حرارت کی صورت میں ہمارے سامنے آتی ہے جب تیزی اور شدت سے یہ حرارت خارج ہو گی اتنی تیزی اور شدت سے دھماکہ بھی پیدا ہو گا۔ یہی حالت ایٹمی بموں کی ہے۔ جن کے دھماکے اور تباہی کا اثر سیکڑوں بموں کے مقابلے میں زیادہ خطرناک ہوتا ہے۔ اس کے لئے یہ ضروری ہے کہ جو توانائی اس عمل سے پیدا کی جائے اس پر ضابطہ یا کنٹرول بھی رکھا جا سکے۔ دوسرے یہ بھی اپنے بس میں ہونا چاہئے کہ ہم جب چاہیں اس کے کیمیاوی رد عمل کو روک سکیں۔ اس رد عمل کو روکنے میں بھی بڑی احتیاط کی ضرورت ہے ایسا نہ ہو کہ مادہ وقت سے پہلے ہی دھماکے کی صورت اختیار کرے۔ اس نظریہ سے امریکہ اور یورپ کے کئی ملکوں میں سائنس دانوں نے تجربے کئے ہیں اور اپنے ملکوں میں ایٹمی بھٹیاں قائم کی ہیں جن سے آج کل ہر ملک اپنے اپنے طور پر زیادہ سے زیادہ صنعتی فائدہ حاصل کر رہا ہے۔

اگر ایٹمی توانائی ایک طرف رحمت کا باعث ہے تو دوسری طرف باعث زحمت بھی بن سکتی ہے کیوں کہ اسے ایٹمی بموں کے روپ میں بھی استعمال کیا گیا ہے۔ (دوسری جنگ عظیم میں) ہیروشیما کے علاقے میں یورینیم ۲۳۵ سے پیدا کئے ایک ہی دھماکہ سے لگ بھگ ساڑھے تین لاکھ آدمی مرنے یا زخمی ہو گئے۔ اس واقعہ کے تین دن بعد امریکہ نے ناگاسکی (جاپان) کے لگ بھگ اڑھائی لاکھ نفوس کا یہی حال کیا۔ ساری دنیا لرز اٹھی۔ جاپان جیتی ہوئی بازی ہار گیا۔ تب سے آج تک دنیا کہاں سے کہاں تک پہنچ چکی ہے۔ جوہری توانائی کو کئی ملکوں نے اپنے تعمیری کاموں میں استعمال کیا ہے۔

آج کل سائنس داں اس توانائی کو علاج و صحت، کھیتی باڑی، رسل و رسائل

وغیرہ کے کاموں میں استعمال کرنے کے وسیلے اور امکانات تلاش کر رہے ہیں اور انہیں اس میدان میں بڑی حد تک کامیابی بھی حاصل ہوئی ہے۔ انسان چاہتا ہے کہ جوہر کو اس طرح توڑا جائے جس سے توانائی کی ایک بہت بڑی مقدار حاصل ہو سکے۔ یہی وجہ ہے کہ ایمٹی توانائی آج کل پانی کی کشتیاں اور بجلی پیدا کرنے والے کارخانے چلا رہی ہے۔ دراصل آج کا انسان ایسی جوہری توانائی پیدا کرنا چاہتا ہے جو ناپائیدار ہو۔ جیسا کہ ریڈم ناپائیدار ہے۔ اس قسم کے ناپائیدار جوہروں کا دوائیوں، کھیتی باڑی اور کارخانوں میں بڑا استعمال ہوتا ہے۔

دنیا کی آبادی تیزی سے بڑھ رہی ہے اور اس لحاظ سے انسانی ضرورتوں کو پورا کرنا بھی ضروری ہے۔ ظاہر ہے کہ آج کے صنعتی دور میں ایسی ضرورتیں صرف کارخانوں ہی سے پوری نہیں ہو سکتیں۔ کارخانوں کو چلانے کے لئے کوئلہ، مٹی کا تیل اور پٹرول درکار ہے اور یہ سب چیزیں قدرت کی دین ہیں۔ ہم انہیں مصنوعی عمل سے بڑھا نہیں سکتے۔ ان حالات میں آج کل ایمٹی توانائی کی طرف دھیان بڑھ رہا ہے ان برسوں میں جاپان، برطانیہ، کینیڈا، امریکہ اور روس میں بڑے پیمانے پر ایمٹی بھٹیاں قائم کی گئی ہیں گویا ان ملکوں نے ایمٹی توانائی کو کاروباری کاموں اور کارخانوں کی ترقی کے لئے استعمال کرنے کے بڑے بڑے پلان مرتب دیئے۔

ایمٹی توانائی پیدا کرنے میں کچھ خطرہ بھی ہو سکتا ہے جیسے یورینیم کی شعاعیں صرف حرارت ہی نہیں پیدا کرتیں بلکہ ایسی خطرناک شعاعیں بھی پیدا کرتی ہیں جو جاندار چیزوں کو بہت نقصان پہنچا سکتی ہیں۔ ایسا انسان جو ان شعاعوں کے سامنے کچھ وقت کے لئے رہے گا بیمار پڑ کر مر جائے گا۔ یہی وجہ ہے کہ ایسی شعاعوں کو پہلے موٹی سیمنٹ کی دیواروں یا دوسری مجسم چیزوں سے گھیرا جاتا ہے۔ کئی کئی فٹ موٹی دیواریں شعاعوں کو پہلے مدھم کر دیتی ہیں پھر روک دیتی ہیں۔ اس طرح کی شعاعیں اپنے طرف کی چیزوں کو بھی خطرناک شعاعیں پیدا کرنے پر آمادہ کر دیتی ہیں۔ اس قسم کی چیزیں جب شعاعوں کا اثر لیتی ہیں تو کہا جاتا ہے کہ وہ تاب کار

یعنی ریڈیو ایکٹو ہو گئیں۔ مثال کے طور پر جب ہوا اندر جائے جہاں شعاعوں کا اثر ہو اور پھر باہر نکل آئے تو ہوا تاب کار ہو جائے گی یعنی شعاعوں کا مسموم اثر اس میں ہو گا اور اس طرح ہوا ہر سانس لینے والے کے لئے خطرناک ثابت ہو سکتی ہے۔

یہ بڑا دلچسپ لگتا ہے کہ تابکاری کو تعمیری استعمال میں بھی لایا جا سکتا ہے مثال کے طور پر جب کسی چیز کے ایک حصّے کو تاب کار بنایا جائے اور اس کو کھاد کے ساتھ ملا کر درختوں میں ڈال دیا جائے تو سائنس دان نہایت باریک قسم کے آلات استعمال کر کے تاب کار کھاد کو درخت کے اندر جاتے ہوئے یا جذب ہوتے ہوئے دیکھ سکتا ہے۔ اس طرح ان سائنس دانوں کو یہ بھی سمجھنے میں مدد ملتی ہے کہ درخت غذا کس طرح کھاتے ہیں۔ اس طرح تاب کار چیزیں یہ معلوم کرنے کے لئے بھی استعمال کر سکتے ہیں کہ ہمارے جسم کے کچھ حصّے اور غدود کس طرح کام کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ تابکاری ڈاکٹروں کو بیماریوں کی پہچان کرانے اور اس کا علاج کرنے میں مدد دیتی ہے۔

آج کے سائنس دانوں نے چھوٹے پیمانے کے تجربوں اور بھاری کارخانے کی بھٹیوں کے استعمال سے یہ ثابت کر دیا ہے کہ ایٹمی توانائی کئی طریقوں سے ہماری ترقی اور خوشحالی کا ذریعہ بن سکتی ہیں۔ یورینیم، تھیوریم، پلوٹونیم اور ریڈیم سے ایک خاص قسم کی شعاعیں پیدا کی جا سکتی ہے۔ ان شعاعوں کو ایلفا، بیٹیا اور گاما شعاعوں کا نام دیا گیا ہے گاما شعاعوں کی بدولت بچوں میں نشو و نما کی طاقت کو بڑی حد تک بڑھایا جا سکتا ہے۔ خوش قسمتی سے ان شعاعوں سے کھیتی باڑی میں ترقی پیدا کرنے کا ایک اسٹیشن نئی دہلی کے پوسا انسٹی ٹیوٹ میں پچھلے چند سالوں سے کھلا ہوا ہے۔ جہاں ان شعاعوں سے فائدہ حاصل کرنے کے لئے کئی تجربے کئے جا رہے ہیں۔ یعنی اناج، پھولوں اور پھلوں کی پیداوار اور ان کی نشو و نما کو بڑھانے کی طرف کئی تجربے کئے جا چکے ہیں۔

اس طرح کی شعاعیں بذاتِ خود ڈاکٹری میں بڑی مددگار ثابت ہو سکتی ہیں۔

اگر ایسے تجربے کامیاب ہوتے رہے تو وہ دن دور نہیں جب سرطان (کینسر) جیسے لاعلاج مرض کا علاج بھی اسی کے ذریعہ کیا جائے گا۔ اسی طرح بائیو کیمسٹری (BIOCHEMISTRY) فاسفورس اور آئیوڈائن کے ریڈیو آئسوٹوپ آج کل ڈاکٹری علاج میں استعمال کیے جا رہے ہیں۔ یہاں تک کہ خون کی گردش کی رفتار بھی اس کی بدولت جانچی جا سکتی ہے۔ ہڈیوں کی کئی قسم کی بیماریوں کے لیے آج کل ریڈیو آئسوٹوپ کو استعمال کیا جا رہا ہے۔ ریڈیو فاسفورس کی وجہ سے کیڑے مکوڑوں میں جو کیمیاوی تبدیلیاں ہوتی ہیں، جانچی جا سکتی ہیں۔ غرضیکہ سمندری جہاز چلانے میں، کھیتی باڑی میں دوائیوں اور خلا میں پرواز کے کاموں میں ایٹمی توانائی سے بڑا فائدہ حاصل کیا جا سکتا ہے۔

ہندوستان میں بھی ایٹمی توانائی سے فائدہ اٹھانے کے لئے خاصے منصوبے بنائے گئے ہیں۔ ظاہر ہے کہ کارخانوں کی ترقی کے بغیر صحیح معنوں میں کوئی ترقی نہیں کہلا سکتی۔ ہمیں خاص طور پر بجلی کی بڑی ضرورت ہے ۱۹۵۱ء میں ہماری بجلی کا خرچ صرف ۷ لاکھ کلو واٹ تھا۔ ہماری آبادی اور کارخانوں کا کام بڑھ جانے اور پانچ سالہ منصوبوں کے چلنے سے ہماری کھپت ستاون لاکھ کلو واٹ ہو گئی ہے جبکہ ہم اب تک صرف دس فیصدی گاؤں میں بجلی پہنچانے میں کامیاب ہو سکے ہیں اس کا مطلب ہے کہ ہمیں مزید لاکھوں کلو واٹ اور بجلی کی ضرورت ہے۔ ویسے پانی اور کوئلہ سے بھی بجلی پیدا کی جا سکتی ہے۔ آج بھی پیدا کی جا رہی ہے لیکن اس میں کئی مشکلیں اور مجبوریاں ہیں۔ ایک اندازے کے مطابق پانی سے زیادہ سے زیادہ چار سو بیس کلو واٹ بجلی پیدا کی جا سکتی ہے اور ظاہر ہے کہ یہ بجلی ہماری ضرورت سے بہت کم ہے یہی حال کوئلہ سے بجلی تیار کرنے کا ہے۔ کوئلہ صرف کانوں سے نکلتا ہے اسے ہم اتنی مقدار میں حاصل نہیں کر سکتے جتنی بڑی مقدار میں ہم چاہتے ہیں۔

ہندوستان میں ایک منصوبے کے مطابق پانچ سو چالیس لاکھ ٹن سالانہ

کوئلہ حاصل کرنیکا منصوبہ کامیاب رہا۔ امید ہے کہ سنہ ۱۹۸۶ء میں کوئلے کی پیداوار چار ہزار لاکھ ٹن سالانہ تک پہنچ جائے گی اب وقت یہ ہے کہ بجلی پیدا کرنے کے علاوہ کوئلہ اور بہت سے کاموں میں استعمال ہوتا ہے۔ ان میں گھریلو تجارتی اور کارخانوں کی ضرورتیں بھی شامل ہیں۔ دیکھا گیا ہے کہ بجلی کے لئے صرف دس سے پندرہ فی صدی تک کوئلہ خرچ کیا جاتا ہے اور باقی دوسرے کاموں میں خرچ کیا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ان دوسرے کاموں کو ہم بالکل نظر انداز نہیں کر سکتے۔ چنانچہ ایٹمی توانائی کمیشن کے سابق انچارج اور مشہور سائنسداں ڈاکٹر بھابھا مرحوم کی رہنمائی میں ہمارے ملک میں ایٹمی توانائی کے وسیلوں کو بڑھانے کی کوشش کی گئی چنانچہ ہندوستان میں تاراپور میں ایٹمی توانائی کا ایک مرکز کھول دیا گیا ہے۔ یہاں اکیاون کروڑ روپئے کی لاگت سے یہ مرکز تعمیر کیا گیا ہے۔ اس میں سترہ روپئے فی کلو واٹ کے خرچ سے بجلی تیار کی جائے گی۔ اس مرکز میں یورنیم دھات کے استعمال سے بجلی تیار کی جائے گی۔ مدراس اور رانا پرتاپ ساگر (راجستھان) میں ایٹمی توانائی سے بجلی پیدا کرنے کے منصوبے کامیابی کی منزل کی طرف چل رہے ہیں۔ یوپی میں بجلی پیدا کرنے کا ایک منصوبہ بنایا گیا ہے۔ اس وقت تک ہندوستان تین ری ایکٹر بنانے میں کامیاب ہو چکا ہے۔ یہ ری ایکٹر ہیں اپسیرا۔ زرلینا اور پورنیما۔ یہ تینوں ری ایکٹر خالص ہندوستانی نگہداشت میں کامیابی سے کام کر رہے ہیں۔ ایٹمی بھٹی بہت بڑی رقم خرچ کرنے پر ہی کامیاب ہوتی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ تھوریم دھات ہندوستان میں یورنیم کے مقابلے میں زیادہ پائی جاتی ہے لیکن تھوریم کو دوسری ایٹمی بھٹی کے لئے الگ کیا جا رہا ہے اور جوں جوں یہ بھٹیاں کامیاب ہونگی تھوریم کی تلاش کے منصوبے پر تیزی سے عمل کرنا ہوگا تاکہ یہ دھات ہماری تعمیر و ترقی میں ہاتھ بٹا سکے۔

اگر ایٹمی توانائی وسیع پیمانے پر ہندوستان میں اور دوسرے ملکوں میں استعمال کرنے کے پلان کامیاب ہوتی رہی تو وہ دن دور نہیں جب ذروں میں چھپی ہوئی یہ

شیرازہ

عظیم طاقت [illegible] والی مشکلات کو سمجھو کر [illegible] میں مددگار ثابت ہوتا۔

ایٹمی توانائی کو ترقی اور تعمیر کے کاموں میں استعمال کرنے کے لئے حال ہی میں سائنس دانوں نے کئی پروگرام پیش کئے ہیں۔ روس میں کئی جگہوں پر ایٹمی توانائی پر کام ہو رہا ہے۔ برطانیہ اس توانائی کو بجلی پیدا کرنے کے منصوبے میں سب سے آگے ہے۔ اسطرح امریکہ میں کئی پروگرام کامیاب رہے۔ جنیوا میں ایٹمی توانائی پر جو تیسری کانفرنس چند برس پہلے ہوئی اس میں بھی اس توانائی سے زیادہ سے زیادہ بجلی پیدا کرنے کے کئی پلان اور مشورے شامل تھے۔ آج سے چند برس پہلے کا انسان کیا جانتا تھا۔ بقول شاعر

سمجھا تھا تو ذرے کو فقط ذرہ ناچیز   چھوٹی سی یہ دنیا ہے جو سورج سے بڑی ہے۔

فی زمانہ تعمیر، ترقی خوشحالی اور اعلیٰ سائنسی علم و تحقیق کی ضامن ہے۔ جوہری توانائی اور اس توانائی کو مستقبل میں بروئے کار ہندوستان ضرور لائے گا۔ کیوں کہ اسی میں ملکی ترقی کا راز مضمر ہے۔ صنعت و تعمیر اور خوش حالی کی راہیں وسیع ہو سکتی ہیں۔



پریم ناتھ در

سڑے پچکے ٹماٹر

لندن پہونچنے سے پہلے کئی باتیں ہو گئی تھیں۔ قصبے کے اہلکاروں گلی کے دکانداروں اور نئے پرانے یاروں نے جانکی داس سے شراب کی پارٹی مانگی تھی۔ جانکی داس نے اپنے پرانے اصول کو بھی توڑا تھا اور ان سب کو بدیس جانے کی خوشی میں اپنے دیس کی اچھی شراب پلائی تھی اور شراب کے ساتھ پردس کے ڈبلے کا میٹ بھی کھلایا تھا۔

شہروں میں پھر اس نے اپنا وہ شہر بھی دیکھا تھا۔ جو ملک میں سب سے بڑا تھا اور بڑے شہر کا بڑا ہوائی اڈہ بھی۔ یہ اپنا شہر بھی اس نے پہلے نہیں دیکھا تھا۔ اس کا ایک حصہ دیکھکر اس نے یہ بھی سوچا تھا کہ لندن اس سے کیا بڑا ہوگا۔ لیکن لندن کو جانے والا ہوائی جہاز ہی اتنا بڑا تھا کہ اپنے قصبے کا بڑا ہسپتال آٹھ گنا بھی ہو جائے تب بھی چھوٹا رہ جائے یا اس جہاز کے ایک کونے میں سموچی منڈی دھر دی جائے۔ اس ڈر کے مارے کہ یہ جہاز جو یہاں سے لیکر وہاں تک پھیلا ہوا تھا۔ جس میں کھڑکیوں کا ایک لمبا جلوس چمک رہا تھا۔ جو بیٹھا بیٹھا بھی آسمان کو چھو رہا تھا۔ یہ اتنا جہاز دھرتی سے کیسے اٹھے گا۔ اور اٹھیگا بھی تو اڑے گا کیسے؟ جانکی داس اپنے بیٹے کا بھیجا ہوا ٹکٹ ہاتھ میں لے کر وہیں جہاز سے باہر باہر ہی ایک طرف اسی اپنی دھرتی پر چیکرا کے بیٹھ گیا تھا۔ اور اگر اس کی بیوی رتنا جو اس کے ساتھ جا رہی تھی اس کو سیدھی

نہ دکھائی، ہاتھ کا سہارا نہ دیتی وہ وہیں جہاز سے باہر باہر ہی، دھرتی پر بیٹھے بیٹھے ہی نہ معلوم کہاں پہونچ جاتا۔ نہ معلوم اسے کیا ہو جاتا۔

جہاز اُٹھا بھی، چلا بھی اور اندر اندر جب جہاز کی دیواریں جگمگا اُٹھیں، دیواروں پر کرشن جی اور گوپیوں کی تصویریں چمکیں، براتیں سی بیٹھ گئیں، بچے بھی اور بوڑھے بھی گھومنے لگے تو جانکی داس نے بھی ترنا کی آنکھوں سے آنکھیں ملائیں اور ادھ کھلی مسکان سے یہ جتلایا کہ سب کچھ ٹھیک ہے اور جب اجلی اجلی لڑکیاں شربت بانٹنے لگیں اور ایک گوری سی نے جانکی داس کے سامنے ننھی سی میز کھولی اور میز پر اس کے لئے بھی شربت رکھ دی، جانکی داس نے تب محسوس کیا کہ واقعی وہ بڑا آدمی ہو گیا ہے اور بڑے جہاز میں بڑے شہر لندن کی طرف اس لئے جا رہا ہے کہ اس کا بیٹا بھی بڑا آدمی ہو گیا ہے۔ کاش اس نے کئی سال پہلے کمار کی بات کا یقین کیا ہوتا۔ جب وہ لندن بھاگ گیا تھا۔ کاش اس نے پڑوسیوں، بدخواہوں کا منہ توڑ دیا ہوتا۔ جو یہ کہتے تھے کہ کمار اس کا بیٹا لندن میں جا کر انگریزی ڈابے میں ویٹر ہو گیا ہے۔۔ اس نے جیب میں سے پھر ایک بار تشکر سے ہوائی ٹکٹ کو نکال کر دیکھا جس کو کمار کے پیسوں نے ہی اس کے لئے اور اس کی بیوی کے لئے خریدا تھا۔ اب یہ بھی بات تھی کہ لندن اسی لئے جا رہا تھا کہ اسی بیٹے کمار کی لندن ہی میں برات سجنے والی تھی۔ اور اب، اور اب، ہاں اب جانکی داس اس گوبر مٹی کے قصبے میں کیا جاتا۔ وہ کیوں وہاں سے لوٹ آتا۔

اب یہ لندن ہی کا ایک ریسٹورنٹ تھا۔ جس کے ایک کونے پر جانکی داس نے اپنے سارے بدن کو ایک ہی کرسی میں ٹھونس دیا اور ہال کی پوری لمبائی کے ساتھ پرلے کونے تک نظریں اٹھائیں۔ پہلی نظر کی پھیلی پھیلی تہوں میں قمقموں کے ہالے گھس گئے اور اوپر دیوار پر جو ستارے تھے ان کی چوند بیٹھ گئی۔ نظر کی اس ان دیکھی

مصیبت میں آ سے بھری ہوئی کرسیوں کی دونوں قطاروں میں آدمیوں کی جگہ بینگن اور سیتاپھل ٹماٹر بھرے ہوئے دکھائی دیئے۔ لیکن اُس نے فوراً اپنے آپ کو سنبھالا اور سمجھایا کہ اُس کی سبزی کی دکان کئی سمندر پار ہزاروں میل دور رہ گئی تھی۔

پاس بیٹھی ہوئی بیوی رتنا کے کان میں اُس نے کہا۔

"یہ جو کرسیوں پر بیٹھے ہوئے ہیں یہ سب کمار کے دوست ہیں"۔

رتنا نے دو قطاروں کے بیچ میں دلہے بیٹے کمار کو پہلے ہی دیکھا تھا اور اُس کی دلہن میم کو بھی — بولی — "ہاں وہ دیکھا، نظر نہ لگے، دور، بیٹیا کمار کتنا سجیلا لگ رہا ہے۔ ساتھ بیٹھی ہے نا — کیا نام ہے دلہن کا —؟"

جانکی داس بولا۔ "نام ہے جانی" — بولی — "نہیں۔ وہ تو کمار اُسے پیار سے کہتا ہے، نام کچھ اور ہے — پاس جو دیسی بیٹھا تھا، بولا۔ "جون۔ لالہ جی جون" — "ہاں۔ وہی جون"۔ جانکی داس اس نام کو دھیرے دھیرے دہراتا گیا۔ اور ہال کے ہلکے دھوئیں میں کھونے لگا۔ دھوئیں کے ساتھ بھنتے ہوئے مرغے اور کباب کی خوشبو نہ ہوتی، جانکی ناتھ یہاں بھی کھو جاتا اور نہ جانے کہاں پہنچتا — لیکن سنبھل کر بھی اُس کے دل کو کئی باتیں کریدنے لگیں۔ پہلے یہی کہ سامنے مرغا پڑا ہوا ہے۔ اس کو کیسے کھاؤں۔ چھری کانٹا کیا، اُسے خیال ہوا کہ یہاں انگلیاں بھی نہیں چلیں گی۔

اُس نے بیٹھے ہوئے آدمیوں کو ایک بار پھر دیکھا، خیال ہوا کہ کرسیوں پر رنگیں بینگن شفاف شلغم، کرارا پودینہ، سب کھل رہے ہیں، کھلکھلا رہے ہیں۔ اور جب کانٹوں پر کباب لہرانے لگے، چہروں کے رنگ ایسے اُبھر آئے، جیسے بینگنوں، ٹماٹروں پر کسی نے تیل پانی کا پوچھا پھیر دیا ہو۔

پارٹی ختم ہوئی تو سب لوگ کھڑے ہو گئے۔ جانکی داس نہ معلوم کیسے مہمانوں کے بیچ میں آ گیا۔ جب اُس کے بیٹے نے اُس کا اپنے دوستوں کے ساتھ تعارف

کرانا شروع کیا۔ وہ انگریزی بولتا گیا اور جانکی داس ہاتھ ہلاتا گیا۔ ہاتھ کئی کالے تھے۔ کئی گورے اور کئی سانولے۔ لیکن جب کمار اپنے والد کا نام Jaan K. Das لیتا گیا۔ جانکی داس کے سامنے وہ چہرے ایسے آتے گئے جیسے کوئی یونہی ایک پھول کا ہوا اٹھا کر اچک کر آ گیا ہو۔ یا ایسا ہوا آ لو ٹرھک کر چلا گیا ہو۔

پارٹی کے بعد ریسٹورنٹ کا دروازہ بھی کھل گیا اور جانکی داس نے محسوس کیا کہ اندر کی دیگچی میں جو اُبل رہے تھے۔ باہر کی تازہ ہوا میں اُچھلنے لگے اور بھاگتی ہوئی بھیڑ میں گھس گئے۔ اب وہ تھا۔ اُس کی بیوی رتنا تھی اور ایک اور تھا جو اُن کو گھر سے ریسٹورنٹ تک لے آیا تھا۔ کمار اور اُس کی بیوی گھر سے کورٹ گئے تھے اور وہیں سے یہاں آئے تھے۔ وہ دونوں بھی دو قدم ایک طرف الگ کھڑے تھے۔ جانکی داس اس ادھیڑ بن میں پڑ گیا کہ وہ نئی دلہن سے کیا کہے، کیسے کہے؟ دلہن تو دلہن، اپنے بیٹے دلہے سے ہی کیا کہے۔ بے سمجھی کے اُن دو لمحوں میں جانکی داس کی سوکھی آنکھوں میں آسمان کے بادل گھس گئے اور جیسے چڑ ھ کر خود جانکی داس کو اوپر اٹھا لے گئے۔ ایک چھلانگ میں سات سمندر پار اپنے وطن کے بڑے چوک میں وہ آ گرا۔ دیکھتا کیا ہے کہ آگے آگے ڈھول بج رہے ہیں اور پیچھے شہنائی ۔ سجی سجائی گھوڑی نرل نرل کر قدم اٹھا رہی ہے اور کمار کا سہرا جگ مگ جگ مگ کر رہا ہے۔ دیکھا کہ پیچھے ڈولی بھی آ رہی ہے اور اُس ڈولی میں ڈھکی ڈھکائی گردن جھکائے دلہن بیٹھی ہے جانکی داس اپنی مونچھوں پر ہاتھ پھیرتا ہوا آگے بڑھا۔ یکایک پاس کھڑے اُس کمار کے دوست نے اُس کو بلایا اور بادل نے پھر اُس کو لندن میں گرا یا دیکھتا کیا ہے کہ کمار اور اُس کی بیوی میم دونوں غائب ہو گئے ہیں اور کمار کا دوست کہہ رہا ہے۔ ۔۔ "لالہ جی چلو گھر" ۔۔ جانکی داس نے سوچا کہ وہ گھر ہی تو جا رہا تھا ۔۔ ہاں۔ لیکن وہ کہاں گئے۔ دلہا دلہن ۔۔ ؟" ۔۔ "آپ چلئے وہ اپنے آپ گھر آ ئیں گے"۔

اُس شام جانکی داس اور اُس کی بیوی کو کمار اور جون کا انتظار کافی دیر کرنا پڑا اور جب وہ آگئے اُن سے پہلے سیڑھیوں پر اُن کے قہقہے چڑھ آئے۔ جن کا استقبال کرتے ہوئے جانکی داس ایک نئی مشکل میں پڑا۔ رتنا کی بولتی ہوئی آنکھیں کہہ رہی تھیں کہ شادی بیاہ کا بیوہ ہنسی کھیل ہی تو ہوتا ہے۔ لیکن خود رتنا بھی ایسے بیٹھی رہی۔ جیسے خود اُس نے دنیا کی کسی بات پر کبھی ہنسا ہی نہ ہو۔ کمار سے پہلے جون نمودار ہوئی۔ جانکی داس کو دیکھ کر اس کی ہنسی ایک ادھ کٹی مسکراہٹ بن رُکی۔ جانکی داس نے اپنے سارے بوجھ کو اندر سے منہ تک کھینچ لیا اور اپنی بولی میں کہنے لگا۔

"آؤ جی آؤ جی ـــ" اور جب جون کے پیچھے کمار بھی دکھائی دیا تو جانکی داس نے کہا "آؤ پتر آؤ۔ کہاں گئے تھے آپ لوگ وہاں سے؟" جون آگے آکر ایک طرف کو کھڑی ہو گئی اور کمار کچھ نئی چیزیں باپ کو دکھانے لگا جو وہ پارٹی کے بعد خرید کر لائے تھے ـــ "شاپنگ" ـــ جانکی داس اپنے آپ کو سمجھانے لگا کہ ولایتی شادی کے فوراً بعد شاپنگ بھی ضروری ہوتی ہوگی۔ یہ سمجھتے ہوئے اُس کی آنکھوں کے سامنے اُس دہیج کی بھری دکان سی کھل گئی جو رتنا اُس کی بیوی شادی میں لائی تھی۔ جب برسوں اُن کو کسی شاپنگ کرنے کی ضرورت نہیں رہی تھی۔ کمرے میں کرسیاں تھیں۔ جن پر وہ چاروں "بیٹھ گئے۔" کچھ لمحے خاموشی رہی۔ پھر رتنا کھڑی ہو گئی اور اُس نے بیٹے دولہے کا ماتھا چوم لیا۔ اُس کے قدم وہیں رک گئے۔ جانکی داس نے اس مشکل کو پہچانا اور اُس سے پانی کا ایک گلاس منگوایا۔

کمار کی بیوی میم فلیٹ کے ایک ہی بیڈروم میں چلی گئی۔ اور وہاں کے سامان کو نئی ترتیب دینے میں مصروف ہو گئی۔ جانکی داس اور اُس کی بیوی کو لندن میں تین دن ہو گئے تھے۔ تینوں راتیں وہ دونوں اور اُن کا بیٹا اسی ایک کمرے میں سوئے تھے۔ اس لئے شادی کی پہلی شام کو کمار کے لئے ضروری تھا کہ وہ اپنے ماں باپ کو مکان کا نیا استعمال سمجھا دے۔ یہ جو دوسرا کمرہ تھا جس میں اس وقت بیٹھے تھے فلیٹ کا ڈرائنگ روم تھا۔

شیرازہ

شادی سے پہلے، وہ اس کمرے میں بھی جو جی چاہے کر سکتے تھے۔ لیکن گھر میں اب ایک دلہن ایسی تھی جو میم بھی تھی۔ اب ڈرائینگ روم میں بستر بچھانا واجب نہیں تھا۔ رسوئی کے ساتھ جو دہلیز سی تھی۔ اس میں کھانے کی ایک نئی میز لگ گئی تھی۔ اب پہلا الٹا سوال یہی تھا کہ یہ دو بزرگ کہاں سوئیں ۔۔۔! "تم فکر مت کرو بیٹا ۔ ہم کہیں لیٹ جائیں گے:" رتنا بولی اور جانکی داس کی بھوؤں میں سے نیند ایسے بھاگی کہ جیسے پھر کبھی نہ آئیگی۔ رتنا اور اس کا بیٹا، کچن میں مصروف ہو گئے اور جون بھی کمرے کے اندر کچھ کرتی ہی رہی۔ بیٹھے بٹھائے جانکی داس کو کھانسی کا ایک دورہ سا پڑا۔ رتنا گرم پانی کا ایک گلاس لے آئی۔ اور کمار بھی اپنے والد کو تھامنے لگا۔

"دیکھ بیٹا ۔" جانکی داس کھانسی کو دباتا کاٹتا بولنے لگا ۔۔ "دیکھ بیٹا ۔ یہ آب و ہوا یہ موسم مجھے ختم کر دیگا ۔ پردیس میں بیماری ..... " رتنا نے جانکی داس کے منہ پر ہاتھ رکھدیا۔ جس کے نیچے کھانسی نے نیا زور پکڑا۔ اندر سے جون بھی آگئی۔ کھڑے کھڑے کچھ نہ کر سکی اور کمار سے یہ سن کر کہ اس کا باپ اب و ہوا کا گلہ کر رہا تھا بولی ۔

"Yes Queenar he has come from a very different climate" مطلب کہ اسے جانکی داس کے ساتھ اتفاق تھا۔ یہ سن کر جانکی داس کی کھانسی اٹک سی گئی۔ لگتا تھا کہ یہ انگریزی اس کی سمجھ میں بھی آگئی۔ وہ یونہی بولا "کیا کہہ رہی ہے؟ ۔۔ کمار کیا جواب دیتا۔ اس کی بیوی میم ہی بولی "Poor man let us help him go" یعنی بیچارے کی مدد کریں کہ واپس چلا جائے ۔ جانکی داس نے poor man کے معنی غلط سمجھے۔ اس کی دبی ہوئی کھانسی کے نیچے اس کے سینے سے ایک عجیب آواز آنے لگی جیسے وہی بڑا ہوائی جہاز یکا یک چلنے لگا ہو۔ اور چلتے چلتے اپنی ساری لمبائی، اپنی ساری چوڑائی اور اپنے سارے بوجھ کو لیکر اچانک گرنے لگا ہو اور جیسے بڑا آدمی جانکی داس سڑے پچھے اور بدبودار سٹاٹروں کے گہرے گڑھے میں منہ کے بل گر گیا ہو ●●

رفیعہ منظور الامین

ایک نگاہ کا زیاں

سارا نے ہاتھ کا چھجہ سا بنا کر مغرب کی طرف دیکھا۔ صحرائی زیر دلم کے پرے آج بھی سرخی مائل سورج ابھر رہا تھا۔ وہ اس سرخی کو اس وقت سے اپنے لہو میں بھرتی آتی تھی جب سے اس نے ہمیشہ کے لئے شرم الشیخ چھوڑا تھا۔ دراصل اس کا ٹھکانہ بین الاقوامی آبی شاہراہ خلیج عقبہ کے جوار میں ہی ایک چھوٹے سے سرسبز قصبے السعدیہ میں تھا۔

سارا کے تارک وطن ہونے کا سلسلہ صیہونیت یا یہودیوں کی عالمگیر تحریک وطن سے ملتا تھا جو انیسویں صدی سے شروع ہوئی۔ انگریزوں نے یہودیوں سے وہ مٹھی بھر مٹی سونپنے کا وعدہ کیا جس کے لئے وہ جی سکیں اور جس کے لئے مر سکیں۔ کیونکہ "جان فرنگ پنجۂ یہود میں تھی" — لہٰذا بالفور اعلان ہوا جو فلسطین میں یہودیوں کی ایک الگ ریاست کے قیام کا اعلان تھا۔ اس کے تحت فلسطین میں، جسے تاریخ نے عرصے سے حق و محرومی کے مباحثے کا عنوان بنا رکھا تھا، آہستہ آہستہ یہودیوں کو بسایا گیا۔ ان بے ننگ و نام یہودیوں کے احسان کا بدلہ جنہوں نے پہلی جنگ عظیم میں فرنگیوں کی مدد کی تھی اس طرح چکایا گیا کہ دوسری جنگ عظیم کے خاتمے پر فلسطین کے زندہ و پھڑکتے جسم سے ایک لوتھڑا کاٹ کر ان کے حوالے کر دیا گیا، پھر یہ زخم رسنے

لگا جو آخر کار ایک کربھوڑا بن گیا۔

جن دنوں عربوں نے خلیج عقبہ کے پاس آبنائے تیران کو بند کر دیا تھا، لگ بھگ ان ہی دنوں کی بات ہے، یہودی فوجیں شرم الشیخ کی طرف بڑھ رہی تھیں تو ایک اندھیری رات میں، نخلستان میں کھجوروں کے جھنڈ میں گھرے السعدیہ کے سب ہی لوگ صحرا میں آبلہ پائی پر مجبور ہو گئے تھے۔ ان ہی میں ایک بڑی بڑی حیران آنکھوں والی لڑکی سارا بھی تھی۔ اس غریب الوطن قافلے کی کوئی منزل نہیں تھی۔ چلتے رہنا ہی ان کا مقصد زندگی تھا۔ ویسے کسی انسان کی کوئی منزل نہیں ہوتی، مہم ضرور ہوتی ہے لیکن کسی مہم کا سر کر لینا منزل نہیں کہلایا جا سکتا۔ منزل تو تکمیل آرزو کی وہ حد ہوتی ہے جس کے بعد دل میں کوئی آرزو کروٹ نہ لے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ جب ہر آرزو پوری ہو جاتی ہے تو نامراد، انسان موت کی آرزو کرنے لگتا ہے اور شاید یہی زندگی کی حقیقی منزل ہے۔ پتہ نہیں لوگ موت و حیات کو فلسفے کی الجھنوں میں کیوں پھنساتے ہیں یہ تو قدرت کے بنیادی اصول ہیں۔ جیسے صحرائی زیر و بم کے پرے روز سرخی مائل سورج کا نکلنا اور شام ڈھلے غروب ہو جانا۔

سارا کے ماں باپ ان ہی صبح و شام کی نذر ہو چکے تھے۔ تارکانِ وطن کا وہ قافلہ جو السعدیہ سے برسوں پہلے شمال کی طرف چل نکلا تھا آخر سوئز شہر کے نواح میں آ کر بس گیا تھا اور سارا اپنے شوہر عثمان طالب کے ساتھ سوئز شہر سے کچھ دور ایک مکان میں رہتی تھی۔ جس کی بس چار دیواریں تھیں اور ایک چھت۔ عثمان کے کنبے سے کچھ ہی دور، یہی دونوں اکیلے رہتے تھے۔ ہنسی خوشی زندگی گزارنے کے لئے دو چاہنے والے دل ہی کافی ہوتے ہیں۔ ویسے خاندان کے اور لوگوں سے ان کی ناچاقی نہیں تھی۔

گھر سے کچھ ہی فاصلے پر عثمان کا ایک قطعۂ زمین بھی تھا جس پر شادی سے پہلے وہ اکیلا ہی کام کرتا تھا۔ شادی کے بعد سارا نے بھی اس کا ہاتھ بٹانا شروع کر دیا۔ ویسے عثمان کے پاس ایک اونٹ بھی تھا جس کی بے ہنگم شخصیت عثمان اور سارا کی سادہ لیکن پر کار زندگی میں بس کر رہ

اہمیت رکھتی تھی۔ کھیت میں ہل چلانے کے علاوہ وہ قریبی قصبے کے بازار سے اپنی ضروریات اسی پر لاد کر لے آتے۔ بازار کو جانے کا دن سارا کے لئے بڑا خاص دن ہوتا وہ روز سے کچھ پہلے ہی جاگ پڑتی اور عثمان بستر میں ہی پڑا پڑا مسکراتا اس کی مصروفیت دیکھتا رہتا۔ اور جب بازار سے واپس ہوتے ہوئے۔ صحرا کے شعلے سارا کے رخساروں کو گلنار کر دیتے تو کاٹھی پر پیچھے ہی بیٹھے ہوئے عثمان کی گرم سانسیں انہیں اور بھی دہکا دیتیں اور جب حیران ہو کر سارا اس کی آنکھوں میں دیکھتی تو ان کی نرم شبنمی خنکی اسے اور بھی پگھلا دیتی۔ لیکن ان کی زندگی میں صرف شبنم اور شعلے ہی نہیں تھے۔ ایک مرض کہن تھا جو عثمان کو اندر ہی اندر گھلاتا رہتا۔ خاص کر اس وقت جب وہ نہر کے کنارے پر کھڑا ہوا دور جزیرہ نما سینا کی طرف نظریں اٹھاتا جہاں کی وہ مشت خاک تھا۔ کبھی جب وہ اکیلے میں اپنے ان مضبوط ہاتھوں کو دیکھتا جن میں درحقیقت بندوق ہونی چاہیئے تھی اور قسمت کی ستم ظریفی نے ہل پکڑا دیا تھا تو اس کے جسم کا سارا لہو غیر شعوری طور پر اس کے ہاتھوں میں کھنچ آتا۔ اکثر جب اس کی انگلیاں سارا کے لب و رخسار پر سرسراتیں تو اسے ایسا محسوس ہوتا جیسے وہ ان بھول بھلیوں میں گم ہی ہوتا چلا جا رہا ہو۔ تب اس کے دل میں ایک خوددار قوم پرست مرد کا جذبہ جاگتا۔ سارا اس کے دل کی حالت بہت اچھی طرح سمجھتی تھی۔ کیونکہ اس نے بھی کبھی اس شکست خوردہ احساس سے سمجھوتہ نہیں کیا تھا کہ عرب دنیا کی نظروں میں ہمیشہ کے لئے ذلیل ہو گئے۔ جب وہ اپنے خاوند کی نظروں میں شعلے لپکتے دیکھتی تو اسے آپ اس کے کانوں میں طبل جنگ بجنے لگتے۔

چنانچہ ایک روز جب عثمان نے سارا کو خبر دی کہ وہ فوج میں بھرتی ہو گیا ہے تو وہ ایک دم ٹھٹکی لیکن دوسرے ہی لمحے خاموشی سے آگے بڑھی اور عثمان کا ماتھا چوم لیا۔ یہ بوسہ اس خونین بوسے سے بالکل مختلف تھا جو علیٰ کی پیشانی پر ثبت کیا گیا تھا۔ جو دراز کے اس بوسے میں اندرائن کے درخت کے پھل کی تلخی تھی۔ دھوکہ، عیاری، بے وفائی اور بہیمیت کا زہر گھلا تھا اور سارا کے اس بوسے میں فخر، تیقن، اعتماد، وفاداری اور لازوال محبت کا سمندر۔ اس

کا یہ مطلب نہیں کہ سارا کے قلب تپاں نے کوئی کروٹ ہی نہیں بدلی۔ عثمان کے جاتے ہی اچانک اسے ایسا لگا جیسے گھر کے سامنے والے کھجور کے پیڑ سے سارے ہی پتے جھڑ گئے ہوں اور وہ تنہا بے سایہ ٹھونٹھ کھڑا رہ گیا ہو۔

"عثمان کے جانے کے بعد ہم تمہارے ذمہ دار ہیں۔" عثمان کے بڑے بھائی زیاد اور اس کی بیوی عاصمہ کی آواز پر وہ چونکی۔

"تم ہمارے ساتھ چلو ـــــ یہ مت سمجھو کہ تم تنہا ہو۔" عاصمہ نے اس کا ہاتھ تھام کر کہا۔

بڑی دیر بعد سارا نے سر ہلا کر انکار کر دیا۔

"عثمان جب بھی لوٹے تو میں اسے یہیں ملنا چاہتی ہوں۔ اس کا انتظار کرتی ہوئی۔"

تاریخ نے پھر ایک کروٹ لی اور دنیا کی نظروں میں عربوں کے اسٹیج کی بازآبادکاری کا وہ وقت بھی آیا جب ماہ صیام کے ایک دن انہوں نے سوئز نہر پار کر لی اور اس کے مشرقی کنارے پر اتر گئے۔ جنگ کا آتش فشاں پھر ایک بار پوری شدت سے پھٹ پڑا۔ چند ہی دنوں میں یہودیوں نے فرانسیسی معمار فرڈیننڈ دی لیپس کے کرشمے نہر سویز پر راتوں رات پل بنا کر اپنی فوجیں نہر کے مغربی کنارے پر اتار دیں۔ سوئز کی دونوں جانب شعلے لپکتے رہے جنہوں نے نہر کے پانی کو بھی بے سود کر دیا۔ اور وہ پانی آنسو کا ایک ایسا نامرد قطرہ بن گیا جو دل کی بھڑاس تو نکال سکتا ہو مگر دل کی آگ بجھا نہیں سکتا۔

وہ جنگ بلوالوز کی جنگ تھی۔ سرفروش نیزوں پر اپنے سر دیکھ رہے تھے۔ جیالے ہتھیلیوں پر اپنے سر لئے لڑ رہے تھے۔ ادھر بڑی طاقتیں فریقین کے اسلحے کی آبیاری کر رہی تھیں اور ساتھ ہی انہیں چمکارتی بھی جا رہی تھیں۔ اس مرض کا ازالہ ویسا ہی مشکل دکھائی دے رہا تھا جیسے شریانوں میں سرایت کر گئے بیماری کے جراثیم کو شکست دینا۔ اچانک دنیا نے تیزی سے بولنا شروع کر دیا۔ مختلف ملکوں میں اس خونبار تماشے کے بارے میں رائے عامہ جمع کی جانے لگی تھی جیسے یہ دو قومیں دو بکاؤ لونڈیاں تھیں جنہیں سر بازار ننگا کر دیا گیا

تھا اور بوالہوس ان کے دم لگا رہے تھے۔

جنگ جاری تھی اور عثمان کا کوئی پتہ نہیں تھا۔ سارا ہر رات دور افق پر بجلیاں کوندتے دیکھتی۔ ہوائی جہازوں کی چنگھاڑ اور توپوں کی دل دہلا دینے والی آوازوں نے اب اپنا انوکھا پن کھو دیا تھا اور اس کی جگہ ایک بوجھل سے سکوت نے لے لی تھی۔ وہ ہر کام بالکل اسی طرح کرنے کی کوشش کرتی جس طرح عثمان کیا کرتا تھا۔ وہ نہیں چاہتی تھی کہ جب وہ واپس لوٹے تو اسے ایک بے بس اور لاچار عورت کے روپ میں دیکھے۔ وہ اکیلی کھیت پر کام کرتی۔ زیاد ان دنوں بہت فکرمند تھا۔ وہ آئے دن شہیدوں کے ان انباروں کو دیکھتا رہتا جو میدان جنگ سے لائے جاتے تھے۔ لیکن اس کی پریشانی کی حالیہ وجہ یہ خبر تھی کہ عثمان دشمن کے ہاتھوں پکڑا گیا۔ اس نے کئی دن تک یہ خبر سارا سے چھپائے رکھی۔ اس کی فکر کی دوسری وجہ سارا بھی تھی۔ اسے محسوس ہو رہا تھا کہ وہ اب اس کے کہنے سے کترانے لگی تھی۔ وہ بناؤ سنگھار کر کے ہمیشہ کام میں جتی رہتی۔ بہت کم منہ سے کچھ بولتی۔ وہ دن بدن ایک سراب سی بنتی جا رہی تھی۔ اس کی آنکھوں میں ایک وحشیانہ چمک سی آتی جا رہی تھی۔ کئی بار زیاد نے سوچا کہ عثمان کی خبر بد اسے سنا دے لیکن وہ خود اس حقیقت سے سمجھوتہ کرنے کے لئے تیار نہیں تھا۔ اس نے اپنے ہاتھوں عثمان کو پروان چڑھایا تھا اب وہ بآسانی اس تلخ گھونٹ کو کیسے پی جاتا کہ بچہ شاہین کرگسوں کے دام میں تھا۔ لیکن ایک وقت ایسا آیا کہ عرق آلودہ جبیں اور آنکھوں میں درد کے سائے لئے اسے طے کرنا پڑا کہ حقیقت کا اظہار سارا پر ہونا ہی چاہئے۔ اس نے ٹھنڈی سانس بھری اور اپنے دکھتے ہوئے گھٹنوں پر ہاتھ رکھ کر کھڑا ہو گیا۔ رات میں سیاہی گھل رہی تھی۔ اس نے حسب معمول بندوق کندھے سے لٹکائی اور عاصمہ کو ساتھ لئے گھر سے نکلا۔ وہ سارا کے پاس کبھی اکیلا نہیں جاتا تھا۔ لیکن جوں ہی وہ گھر سے باہر نکلے تو ٹھٹک گئے کیونکہ ایک آہٹ سی ہوئی تھی۔ دوسرے لمحے ان کے سامنے فاروق کھڑا تھا۔ زیاد نے قندیل اونچی کی۔ فاروق کے چمکدار دانت قندیل کی روشنی میں چمکے۔

"میں دشمنوں کے پنجے سے بھاگ آیا ہوں" اس نے ہانپتے ہوئے کہا۔

"کیف حالکم ......؟

عثمان، عثمان کہاں ہے؟" — زیاد کی آواز کانپی۔

فاروق اور عثمان ساتھ ہی فوج میں بھرتی ہوئے تھے۔

"قیدی قیدی ہی ہوتا ہے لیکن اسنے ہمت نہیں ہاری ہے۔ وہ دن دور نہیں جب انشاءاللہ........"

"جزاک اللہ" — زیاد کے منہ سے نکلا لیکن وہ جاننا چاہتا تھا کہ اس کے بھائی نے میدان جنگ کو پیٹھ تو نہیں دکھائی۔

زیاد کی بیوی نے فاروق کو چھوہارے اور دودھ دیا اور وہ رخصت ہو گیا۔

اس رات زیاد بالکل نہیں سویا۔ پو پھٹتے ہی وہ اپنے دونوں ساتھیوں بندوق اور بیوی کو لئے سارا کے گھر کی طرف چل پڑا۔

وہ سارا کے دروازے کے پاس رک گیا اور اس کی بیوی نے آگے بڑھ کر ہلکے سے دروازہ کھٹکھٹایا۔ دروازہ کھلا تھا۔ وہ اندر داخل ہو گئی لیکن الٹے قدموں لوٹ آئی — روشن دان سے چھن کر آتی مدھم روشنی میں اس نے جو کچھ دیکھا اس نے اسے سکتے میں ڈال دیا۔ سارا کا پتہ نہیں تھا لیکن بستر کے ایک طرف فوجی جوتے دھرے تھے اور سارا کے بستر میں کوئی مرد سو رہا تھا۔

"کیا ہوا —؟" تو گھبرائی ہوئی کیوں ہے؟" عاصمہ کی آنکھوں کی وحشت دیکھ کر زیاد نے سختی سے پوچھا۔

"وہاں — اندر — شاید فاروق ...." عاصمہ نے گھگھیا کر کہا۔

زیاد کی آنکھوں میں طوفانی آندھی اٹھی — اور بندوق پر اس کے ہاتھ مضبوط ہو گئے۔ کیا یہی وجہ تھی کہ سارا ان سے اب کترانے لگی تھی۔ ان کے ساتھ رہنے کی پیش کش

کو ٹھکرا دیا تھا۔ اس کی آنکھوں میں کاجل کی لکیر اور ہاتھوں میں حنا کا رنگ کیا اسی غیر کے لئے تھا، جبکہ اس کا بھائی جنگ کی سختیاں جھیل رہا تھا۔ اس نے سارا کے وجود پر لعنت بھیجی اور آگے بڑھا ۔ وہ سارا سے تو بعد میں نپٹے گا.....

وہ دھڑاکے سے اندر آیا اور سارا کے سوئے ہوئے عاشق پر گولی داغ دی،۔ کمرے کی پار دیواری میں ایک گھٹی ہوئی چیخ گونجی اور وحشت زدہ سارا باہر گھاس کا گٹھا ٹپک کر دوڑتی ہوئی اندر داخل ہوئی۔ اس سے پہلے کہ زیاد دوسری گولی سارا کے کانپتے چیختے بدن میں داغ دیتا ۔ سارا نے خون سے تر ہوتی چادر سوئے ہوئے شخص کے چہرے پر سے گھسیٹ لی۔ اس کے منہ سے ایک دردناک چیخ نکلی اور وہ وہیں ڈھیر ہو گئی۔

زیاد کے وحشت زدہ ہاتھوں سے بندوق گر پڑی کیونکہ اس کی آنکھوں کے سامنے اس کے اپنے بھائی عثمان کا بے جان جسم پڑا تھا۔

احمد یوسف

اک جہاں زندانیوں کا

ان میں سے ہر ایک نے اپنے لئے ایک ایک زنداں کھڑا کر رکھا تھا۔ وہ سب جو ایک ہی مکان میں رہتے تھے۔ یہ ایک جانا بوجھا، سوچا سمجھا عمل تھا، اور اس عمل سے وہ مطمئن بھی تھے۔ لیکن زنداں پھر زنداں تھا۔ اس کی تنہائی، اس کی گھٹن بار بار انہیں جسم کی بوٹیاں تک نوچ ڈالنے کی ترغیب دیتی۔ انہیں اس بات پر اکساتی کہ وہ اس محبس کو توڑ کر آزاد فضاؤں میں کھو جائیں۔ کچھ رنگ کا لطف حاصل کریں، کچھ بو سے حظ اٹھائیں۔ لیکن ان باتوں کے باوصف محبس انہیں یوں پسند تھا کہ باہر انہیں آسیبی چیخیں، کرخت چہرے اور زبان کے زہریلے نشتر کھلی کھلی فضاؤں سے بھرپور نفرت کا سبق دیا کرتے۔ ان میں سے ہر کوئی اپنے سینے میں آگ، اپنے سینے میں گنجلک تحریروں کا دفتر لیے بیٹھا تھا۔ سچ پوچھیے تو انہوں نے یہ زنداں ـــ یہ پناہ گاہ تلاش و جستجو کے بعد ہی حاصل کی ہوگی۔

میں بھی ہوں ـــ

عافیت بھیڑ میں رہ کر تنہا رہنے میں ہے

مجھے لینا لینا دینا کسی سے۔۔

دنیا جس نہج پر چلتی ہے چلنے دو۔

تب وہاں ایک بھیّا صاحب آئے جنہیں خاندان کے بزرگ بھی بھیّا صاحب ہی کہتے۔ کہا جاتا ہے کہ بھیّا صاحب ایسا بہتا پانی ہیں جو نہ کہیں دم لیتا ہے اور نہ کہیں اپنے لئے کوئی مقام بناتا ہے۔ بیوی نہیں۔۔ بچے نہیں ۔ آگے پیچھے کوئی نہیں ۔۔۔ اور اگر ہوتے تو بھیّا صاحب کبھی نہ کبھی تو ان کا ذکر کرتے۔

بھیّا صاحب آئے تو انہیں ان کے بند کمروں سے نکالنے کی سعی کرتے، انہیں سمجھاتے کہ وہ فضائے بسیط میں جینے کا لطف حاصل کریں۔ اپنے پروں کو پھڑپھڑائیں اور تنفس کی تھیلیوں کو موم کردیں۔ پھر یہ نیلا آسمان، یہ بلندیاں، یہ بادلوں کے سفید گلے۔ گویا کہ ساری کائنات ان کے قبضے میں ہوگی۔

' بے دفتر کے در کسی قدر کھل جائے۔

" بھیّا صاحب اس پھیلے ہوئے زنداں میں جینے سے بہتر یہی ہے کہ آدمی اس چھوٹے سے زنداں میں پڑا رہے کہ یہاں گرمی ہے، امس ہے، گھٹن ہے، اکیلے پن کے عفریت ہیں لیکن اس زنداں کے مقابلے میں اس زنداں میں پھر بھی عافیت ہے۔"

لیکن بھیّا صاحب کسی نہ کسی طرح ان سبھوں کو ان کے محبس سے کھینچ لائے۔ دیکھو اس کھلی فضا میں چیخو، گاؤ اور اونچے سروں میں قہقہے لگاؤ۔

تینوں منزلیں دھیمی آواز میں اپنا دکھڑا سنانے لگتیں، اچانک بڑے زور کا طوفان آجاتا اور وہ بے قابو ہو کر زور زور سے چیخنے لگتیں۔ ایسے میں بھیا صاحب مداخلت کرتے ہوئے کہتے۔

" میں چیخنے کو منع نہیں کرتا، لیکن ایک وقت میں ایک ہی منزل چیختی تو بات کچھ بنتی، بات کچھ سمجھ میں آتی۔"

جانتے ہیں بھیا صاحب ان لوگوں نے ہماری گردنوں کو اس زور سے جکڑ رکھا ہے کہ یہ محسوس ہوتا ہے کہ ہمارا دم گھٹ جائے گا۔ ہم گانا چاہتے ہیں، مگر ہم گا نہیں سکتے، ہم چیخنا چاہتے ہیں مگر ہم چیخ نہیں سکتے، ہم رونا چاہتے ہیں مگر ہم رو نہیں سکتے۔ چڑھی ہوئی تیوریوں نے ہماری آزادی سلب کر لی ہے۔"

بھیا صاحب مسکرا رہے تھے جیسے انہوں نے ساری تیلیاں توڑ دی ہوں، سارے قید و بند سے آزادی حاصل کر لی ہو۔

بیچ کے زینے والوں نے کہا۔ "ہمیں ایسا لگتا ہے کہ ہم فضا میں معلق سے ہو گئے ہیں۔ نہ ہمارا آگے والوں سے کوئی رشتہ باقی رہا ہے اور نہ پیچھے والوں سے، لوگ کہ آگے والے کہتے ہیں کہ ہم نے انہیں فراموش کر دیا ہے، ہر چند کہ اس جد و جہد کے میدان میں ہم نے ہمیشہ یہی سمجھا کہ وہ ہماری جڑیں بھی ہیں اور ہماری آخری منزل بھی، اور کسی نہ کسی دن ہمیں ان کی جگہ پُر کرنی ہے۔ پیچھے والوں کی شکایت آپ سن چکے۔ آخر ہماری بھی کچھ ذمہ داریاں ہیں۔ وہ نو وارد ہیں، اگر وہ کسی غلط راہ پر نکل کھڑے ہوئے تو پھر دنیا ہمیں کیا کہے گی — مگر صورتحال اتنی بھیانک نہیں ہے جتنی انہوں نے پیش کی ہے۔ بھیا صاحب ہم تو توازن قائم رکھنے میں مارے گئے" ان کی آواز بھرا گئی۔

بھیا صاحب نے ایک زوردار قہقہہ بلند کیا اور دونوں ہاتھوں سے کچھ ایسے اشارے کئے جیسے انہیں بھی ساتھ دینے کو کہہ رہے ہوں۔

آخری منزل والوں نے کہا — "بھیا صاحب ہم تو ان بچوں کے لئے نہایت ہی از کار رفتہ شے بن گئے ہیں۔ سوچئے کہ اگر اس راہ پر ہمارے قدم نہ آتے تو پھر یہ کہاں ہوتے، ہمارے بچے کیا یہ نہیں سمجھتے کہ ہمیں آج بھی ہوا، پانی اور روشنی کی ضرورت ہے۔ انہیں خود یہ احساس نہیں ہوتا، ہمیں یہ احساس دلانا پڑتا ہے۔ دونوں صورتوں میں کتنا فرق ہے ذرا آپ ہی سوچئے نتیجہ یہ ہے کہ ہمیں یہ چیزیں بھی اتنی ہی مقدار میں ملتی ہیں کہ ہم کسی نہ کسی طرح خود کو زیست

سے ایک اکھڑا اکھڑا سا رشتہ قائم رکھنے کا اہل بنائے رکھتے ہیں اور رہے ان کے بچے تو وہ تو ہمیں کوڑے پر پھینکنے کے قابل سمجھتے ہیں۔ انہیں ہمارے باغ کا پھول ہونا تھا لیکن وہ تو سراپا کانٹے ہیں، غالباً ان کے آگے والوں نے انہیں ہمارے متعلق کچھ بتایا ہی نہیں ہے۔"

محفل میں چاروں اور سے ایک شور بلند ہوا۔ بھیا صاحب نے انہیں ہاتھ کے اشارے سے خاموش رہنے کو کہا۔ "شکایت کہاں نہیں، مگر زنداں تو ان کا علاج نہیں۔ اسی طرح بولتے رہو، چیختے رہو، روتے رہو۔ ایک دن بالآخر تم ہنسنے بھی لگوگے۔"

اس پر ان سبھوں نے سوچا۔ بھیا صاحب بھی دیوانے ہیں، لیکن پھر انہیں خود ہی یہ احساس ہوا کہ اس طرح ان کے دل کسی قدر ہلکے ہو گئے ہیں۔۔۔

بھیا صاحب ہر دوسرے تیسرے دن سبھی کو یکجا کر لیتے، وہ سبھی اپنے کھنچے چہرے لئے آتے، تب پھیلی ہوئی کائنات سے ہوتے ہوئے، ان کے آگے شہر آتا، ذاتی زندگی کے دکھ درد آتے اور تب ہی کہیں سے اچانک ان کے درمیان وہ آگ آ جاتی، جس نے انہیں تنہائی کی قید نذر کی تھی۔ کبھی بچے شروع کرتے، کبھی ادھیڑ اور کبھی بوڑھے۔

"ہماری حق تلفی ہو رہی ہے۔"

"ہمارے لئے ایک عدم اشتراک کی فضا قائم کر دی گئی ہے۔"

"ہمارے ساتھ زیادتیاں ہو رہی ہیں۔"

بھیا صاحب سنتے رہتے، مسکراتے رہتے اور جب فضا کچھ ٹھنڈی ہو جاتی تو کہتے۔ "دوستو زندگی ایک طویل المیعاد جنگ ہے اور جنگ میں کبھی فتح ہوتی ہے اور کبھی شکست۔"

اور جب بھیا صاحب چلے جاتے تو وہ پھر اپنے اپنے زنداں کو لوٹ جاتے۔

پر ایک جذبہ غالباً ان کے درمیان ایک قدر مشترک کی حیثیت رکھتا تھا کہ وہ یہ نہیں چاہتے تھے کہ گھر کے زنداں کا نظام درہم برہم ہو۔ گھر ان کے خیال میں ان کی آبرو تھا جس کا تحفظ (اپنے اپنے زنداں میں رہ کر بھی) ان کے لئے بے حد اہم تھا۔ شاید یہی وجہ تھی کہ

ہوکر کسی چیخ پکار، کسی تصادم سے گھبراتے تھے کہ ان حالات میں گھر کے بکھرنے کا ڈر تھا۔

کافی عرصے بعد بھیّا صاحب پہنچے تو انہوں نے ایک زوردار ہانک لگائی۔

بھائی صاحب، عزیزو اور بچّو!

زندانیوں نے اپنے اپنے زنداں سے نکل کر دیکھا کہ بھیّا صاحب ایک اٹیچی لئے اپنی پرانی

وضع قطع میں کھڑے ہیں۔

سبھوں نے آگے بڑھ کر ان کا خیر مقدم کیا، تب ایسا محسوس ہوا کہ وہ اپنی قید سے تنگ

آکر دیر سے ایک اپنے فرد کا انتظار کر رہے تھے جو انہیں ان کی قید سے نجات دلائے۔

ایک نجات دہندہ ــــ

دوسرے ہی دن سے بھیّا صاحب پھر اپنی خدمت پر مامور ہوگئے۔

"دیکھئے بھیّا صاحب یہ ہوا تھا۔"

"دیکھئے بھیّا صاحب ہم یہاں کے حالات سے کس قدر تنگ ہیں۔"

"دیکھئے بھیّا صاحب یہ یہاں کے لیل و نہار ہیں۔"

"ایک ناتراشیدہ پتھر بھی جب دیر تک گردش میں رہتا ہے تو وہ بھی گول اور سطح

ہوجاتا ہے۔"

بھیّا صاحب اب انہیں کھانے کی میز پر لے آئے، اس کے بعد وہ سب نشست کے

کمرے میں بیٹھ کر کافی پیتے۔

تب ایک دن ایک حیرت ناک واقعہ پیش آیا۔ ایک نے کھانے کے دوران میں

دریافت کیا کہ ــــ "دادا جان اب آپ کی کھانسی کیسی ہے۔" اور منجھلے بیٹے نے چونکتے ہوئے

گفتگو کو آگے بڑھایا ــــ "ہاں ابّا آپ اپنا ذرا بھی خیال نہیں کرتے۔"

اور بوڑھا یوں مسکرایا جیسے کہہ رہا ہو ــــ "یہ تم بول رہے ہو یا بھیّا صاحب کا جادو

بول رہا ہے۔" اور اسی ساعت انہوں نے زنداں کی سلاخیں ٹوٹنے کی آواز سنی۔

شیراز

لیکن جب صبح سویرے گھر کا نوکر بھیّا صاحب کو چائے دینے گیا تو اس نے دیکھا کہ بھیّا صاحب

اپنے ابدی سفر پر روانہ ہو چکے تھے۔

گھر میں ایک کہرام شروع گیا۔ "بھیّا صاحب چل بسے"

انہیں ایسا محسوس ہوا کہ ان کے زندان کی ساری سلاخیں یک لخت ٹوٹ گئی ہیں کہ ان

کے زندان کی ساری سلاخیں اور بھی مضبوط ہو گئی ہیں۔

اور جب ذرا طوفان تھما تو یہ سوال اٹھا کہ بھیّا صاحب کون تھے۔؟

گھر کے بزرگ نے کہا — "بھیا صاحب، بھیّا صاحب تھے"

"کون تھے، کہاں کے تھے"

تب انہیں پہلی بار یہ احساس ہوا کہ وہ اپنے مسائل اور اپنے زندان کے مسائل میں

اس قدر الجھے رہے کہ انہوں نے آج تک یہ جاننے کی کوشش ہی نہیں کی کہ بھیّا صاحب

کون تھے، کہاں کے تھے —؟

"حیرت ہے، سخت حیرت ہے" بزرگ نے پریشانی کے عالم میں کہا۔

ان کے ایک لڑکے نے کہا "ابّا تعجب ہے کہ آپ بھی کچھ نہیں جانتے"

تب ہی کسی نے یہ تجویز پیش کی کہ ان کی اٹیچی کھولی جائے۔ ہر چند کہ یہ ایک غیر

اخلاقی فعل تھا لیکن اس کے علاوہ اور چارہ ہی کیا تھا۔

اٹیچی کھولی گئی — کارڈیوگرام کی رپورٹ، چند ایک نسخے، چند ایک دوائیں، چند

ایک کپڑے اور ایک خط جسے شاید انہوں نے کسی رات کے لمحے میں لکھا تھا، اور جس کے قریب

ایک ملفوف لفافہ بھی رکھا تھا — بھیّا صاحب دوسرے دن لفافے پر پتہ لکھ کر اسے پوسٹ کرنے کا

ارادہ رکھتے ہوں گے۔

"بیٹی — میں ساری زندگی اس بات کی کوشش کرتا رہا کہ تمہاری ماں کو اپنے وجود کا

ایک حصہ سمجھوں، پر عمر کے اس موڑ پر پہنچ کر میں سمجھتا ہوں کہ میں نے اس کوشش میں خواہ مخواہ

ہی اپنی زندگی برباد کی۔ ساری زندگی ہم لوگ الگ الگ راہوں پر چلتے رہے اور اگر تم نہ ہوتیں تو الگ الگ راہوں کا یہ رشتہ بھی کب کا ختم ہو چکا ہوتا۔ میں یہاں دو چار دن رہکر لوٹ آؤں گا۔۔۔

سبھی آنکھوں میں آنسو چھلک اٹھے۔

"وہ اجنبی ہو کر بھی ہمارے قلب و جگر تھے"۔

"کیا خوب آدمی تھے!"

"اپنی آگ کا خیال نہ کرتے ہوئے وہ ہماری آگ بجھانے آجایا کرتے تھے!"

"کبھی کبھی انسانوں کی صف میں فرشتے بھی آبیٹھتے ہیں!"

تب ہی ایک لڑکے نے روتے ہوئے اعلان کیا کہ ——

—— "بھیا صاحب سخت فراڈ تھے"۔ ——

★

فاروق راہب

بے ضمیری

اپنے ہی اندر اتنی بار ٹوٹ چکا تھا کہ اب اس میں ٹوٹنے کی صلاحیت نہیں تھی۔ جنم سے ہی صلیبوں کا بوجھ اٹھائے خود صلیب بن چکا تھا اور اس کی اپنی ہی بنائی ہوئی آدرشیں اس کی لاش پر کھڑی وحشی رقص کر رہی تھیں۔

خالی ہتھیلی اس کے سامنے پھیلی ہوئی تھی۔ اور اس کی سکڑی ہوئی آنکھیں اس پر بکھری ہوئی تھیں۔

"لکیریں کیا کہہ رہی ہیں؟"

"لکیریں کبھی کچھ کہتی ہیں! یہ تو صرف خاموش تماشائی ہوتی ہیں۔"

"میں یہ دیکھ رہا ہوں کہ اس نے کتنے دکھ اٹھائے ہیں۔"

"دکھ—!" اس نے فلک شگاف قہقہہ لگایا: "تبھی تو میں نے ساری منزلیں طے کرلی ہیں اور وہ خواہشات کے پہاڑ کی آخری چوٹی پر پہنچ کر اپنی پوری توانائی سے ہنسا اور اپنی ساری کشتی سمیٹ کر اپنی فتح کا اعلان کرنے کے لئے چلّانا ہی چاہا تھا کہ پہاڑ اپنی جگہ سے ہٹ گیا۔

اور اب اس میں اتنی بھی سکت نہ تھی کہ دھرتی پر پڑے ہوئے اپنے ہی وجود کے ریزوں کو یکجا کر لے پھر بھی وہ حلق پھاڑ رہا تھا۔

" میں فاتح ہوں اس دور کا، صرف میں !"

اسے پھر ہواؤں نے یکجا کیا، بارش نے زندگی دی اور سورج نے اس میں اپنی حرارت اتاری اور وہ اپنے پاؤں پر کھڑا ہو کر تمام لمحات کو اپنا قیدی بنا لینے کے لئے اپنی ہتھیلیوں کو جنبش دی اور مٹھیاں سختی سے بند کر لیں لیکن جب اس نے مٹھیاں کھولیں تو لمحوں کی تلوار نے اس پر بے شمار لکیریں کھینچ دی تھیں۔ اور ہر لکیر سے لہو بہہ رہا تھا اور ہتھیلیاں پہلے سمان ہی خالی تھیں اور وہ اسی کو اپنی کامیابی کا نشان سمجھ کر خوشی سے ناچنے لگا۔

" اب یہ ساری دھرتی صرف میری ہے۔!"

" نہیں !!"

دفعتاً کوئی چیخا تھا اور وہ بھونچکا سا آواز کی سمت گھوم گیا۔

" تمہارے سامنے ہی لہو کی لکچھمن ریکھا کھینچی ہوئی ہے۔ تمہارا ادھیکار بس اسی ریکھا تک ہے۔ تم اس لکچھمن ریکھا کو پار کرنے کی کبھی جرأت نہیں کر سکتے اور تم جدھر رُخ کرو گے تمہیں یہ لکچھمن ریکھا نظر آئے گی۔ لہو کی لکچھمن ریکھا۔ جیسے گزرے ہوئے لوگوں نے بھی اپنے بیچ کھینچا، ہم بھی ایک دوسرے کے درمیان کھینچ رہے ہیں۔ او [illegible] والی نسلیں بھی اس سبق کو دہرائیں گی۔"

" تم بکواس کرتے ہو! بس یہ تمام نشانات مٹا کر ان کی جگہ پھولوں کی کیاریاں لگا دوں گا میں ــ"

لیکن اس کی زوردار ہنسی کو اس کی آواز پھلانگ نہ سکی۔

" ہم نے تو صرف انگارے بجھانا سیکھا ہے۔"

لیکن اسے اپنی کامیابی پر پورا یقین تھا۔ اُسے اپنے جاگتے ذہن اور کھُلی آنکھوں پر بھروسہ تھا۔ اس نے اعتماد کی سرحدوں کو چھو لیا تھا۔ اُسے وشواش تھا کہ لوگ اس کے ہم خیال ہو کر

اس کے پیچھے ہو جائیں گے۔ اور وہ ان کا قائد بن جائے گا۔ اس نے چٹانوں کے سینے چاک کیے تھے، پہاڑوں کی بلندیاں سر کی تھیں، دھرتی کی گہرائیاں ناپی تھیں۔ وہ سمندر کے اسرار سے واقف تھا۔ خلاؤں کے سفر سے لوٹا تھا۔

"دیکھو لوگو! میں کتنی اونچائی پر ہوں۔"

"بہت زیادہ گہرائی میں پہونچنے پر بھی اونچائی کا احساس ہو جاتا ہے۔"

اسی آواز نے اس کا تعاقب کیا تھا اور وہ گھبرا گیا۔

پھر اس کا فیصلہ کیسے ہو کہ تم اونچائی پر ہو یا اونچائی تم پر ہے؟"

اور پھر اس کے پاؤں کے نیچے سے پہاڑ ہٹ گیا۔

"تم؟"

"میں کٹر شیعہ ہوں۔"

"تم؟"

"میں خالص سُنّی ہوں۔"

"تم؟"

"میں سیّد ہوں ــ میں پٹھان ــ میں شیخ ــ میں ــ"

"اوہ! تم میں کوئی مسلمان نہیں۔"

"تم؟"

"میں راجپوت ــ میں بھومیہار ــ میں کائستھ ـ میں برہمن ــ میں ــ"

"اچھا اچھا! تم میں ہندو کوئی نہیں۔"

"تم؟"

"میں بہاری ہوں ــ میں بنگالی ــ میں مدراسی ــ میں گجراتی ــ میں کشمیری ــ میں یوپی ــ میں ــ"

شیرازہ

"میں وزیراعظم ہوں۔ میں وزیراعلیٰ — میں وزیر — میں ایم پی — میں ایم ایل اے۔"

"لیکن تم لوگوں میں ہندوستانی کوئی نہیں!"

"تم لوگ؟"

"میں برلا ہوں — میں ٹاٹا — میں سلیچھ ٹوپی والا۔ میں —"

"میں ڈالڈا جائے والا — میں رکشا والا — میں ٹم ٹم والا۔"

"تم میں آدمی بھی کوئی ہے!"

"یہ لکیریں تو ہر طرف ہیں۔ ہر جگہ میں تقسیم۔ ہر جگہ میں رہیں گی۔"

"لیکن میں۔"

"لیکن تم کچھ نہیں کر سکتے: یہ سب مر چکے ہیں۔ ان کی آتما شریر چھوڑ چکی ہے۔ اگر تم انہی کی طرح زندہ رہنا چاہتے ہو تو اپنے شریر کو آتما سے الگ کر دو اور ان میں شامل ہو جاؤ۔ نہیں تو ان سے بہت دور ہٹ جاؤ بہت دور۔ ورنہ یہ جس دن جھنجلائے تمہیں قتل کر دیں گے۔"

"تم کون ہو۔؟"

"میں نے بھی انہیں ایک دن صحیح راہ دکھانا چاہی تھی اور ان لوگوں نے مجھے قتل کر دیا تھا۔"

"لیکن مجھے شکست نہیں ہوگی۔!"

پھر اس نے اپنی سانس کو درست کیا۔ چہرے پر رعونت پیدا کی اور جچے تلے قدموں سے آگے بڑھ گیا۔

"میں چاند کے سفر سے لوٹا ہوں۔"

"وہاں کیوں گئے؟"

"میں چاند کو بھی آباد کرنا چاہتا ہوں۔"

"ابھی تو دھرتی ہی اتنی خالی ہے کہ کتنی دنیا اس میں سما جائے!"

"ہماری مانگیں پوری ہوں ۔"

"روٹی دو، کپڑا دو، روزی دو ۔"

"مہنگائی دور کرو ۔"

"میں نے ایک تجربہ کیا ہے ۔"

"کیا تمہارا تجربہ ہماری مانگیں پوری کر دے گا ؟"

"نہیں ۔"

"کیا اس سے بھوک، بے روزگاری، مہنگائی دور ہو جائے گی ؟"

"نہیں ۔"

"کیا اس سے کینسر کا مرض اچھا ہو جائے گا ۔ ؟"

"نہیں ۔"

"کیا اس سے اپاہج نسلیں پیدا نہیں ہوں گی ۔ ؟"

"نہیں ۔"

"کیا اس سے جوان کبھی بوڑھا نہیں ہوگا ۔ ؟"

"نہیں ۔"

"کیا اس سے تم نے موت پر قبضہ کر لیا ہے ؟"

"نہیں ۔"

"کیا اس سے دھرتی پر کھنچی ہوئی تمام ریکھائیں مٹ جائیں گی ؟"

"نہیں، نہیں، نہیں !"

"میں جانتا ہوں، تمہارا تجربہ دھرتی پر پڑے ہوئے زخموں میں اضافہ ہی کر سکتا ہے مداوا نہیں ۔"

خاموش رہو ! ہاں تو لوگو ! میری یہ نادر و نایاب کھوج ۔ اس صدی کا سب سے بڑا

چمتکار! میں اپنی گردن کاٹ کر ہتھیلی پر رکھ سکتا ہوں۔ اس کے باوجود میرا جسم حرکت کریگا۔"

اور لوگ اپنا سارا کام، اپنی ساری ضرورتیں بھول کر اس کی طرف دوڑ پڑے۔

وہ چیخ چیخ کر انہیں ادھر جانے سے منع کر رہا تھا۔

دیکھو! اس کا تجربہ کھوکھلا ہے۔ تم خالی جسم سے نہ کچھ سوچ سکتے ہو اور نہ دیکھ سکتے ہو۔"

لیکن کوئی اس کی آواز سننے کے لئے رکا نہیں تھا۔ سبھی اس شخص کے گرد جمع ہو گئے تھے جو اپنا سر اپنی ہتھیلی پر رکھے کھڑا تھا۔ سب نے اس کی تقلید میں اپنا اپنا سر گردن سے الگ کیا اور اسے ہتھیلی پر لیکر اس شخص کیساتھ اچھلنے کودنے لگے۔ لیکن ان کی قوت گویائی سلب ہو چکی تھی اور وہ اندھی بصیرت لئے ادھر ادھر بھٹک رہے تھے۔

اور وہ پھر ایک بار پہاڑ سے لڑھک کر ساکت وجامد کھڑا انہیں مایوس نگاہوں سے گھور رہا تھا۔

شاهد پرویز

جون جولائی

۲۷ر جون ۱۹۷۰

کل شام، جب میں نے تمہیں "راما جنرل اسٹور" کے لیڈیز کاؤنٹر پر اس موٹی بھدی سندھی عورت سے بحث کرتے دیکھا تو میں تمہیں شالنی کہہ کر مخاطب کرنے والا تھا۔

مجھے نہ جانے کیوں اُس تھل تھل کرتے جسم والی عورت کو تم سے فضول قسم کی بحث کرتے دیکھ کر اُس پر غصہ بھی آیا تھا۔ وہ بیوقوف عورت تمہارے کاؤنٹر پر لگی فکسڈ پرائز کی چھوٹی تختی کو پڑھنے کے باوجود تم سے اُس بادامی رنگ کی شال کی قیمت کم کرانے کے لئے حجت کر رہی تھی۔

میں نے سوچا، اس بھدی عورت کو اتنے زور سے دھکا دوں کہ وہ کسی سہارے کے بنا اپنے آپ نہ اُٹھ سکے۔ اور میں اُسے مضحکہ خیز انداز میں کسی بے بس تھکی ہوئی بھینس کی طرح ہاتھ پیر مارتے دیکھتا رہوں۔ لیکن جب میں نے تمہاری طرف دیکھا تو میں سب کچھ بھول گیا تھا۔ میں نے کہا نا کہ تمہیں دیکھتے ہی میرے ہونٹوں پر شالنی کا نام آتے آتے رہ گیا۔ وہ تو اچھا ہوا کہ ہمارے برابر سے گزرنے والے ایک سوکھے سڑے بنگالی بابو کے جوتے سے اچانک پپو کا پیر دب گیا اور وہ زور زور سے رونے لگا۔

میرا خیال ہے کہ اگر پپو اتنے زور سے نہ روتا اور نرملا بھابی میری توجہ اُدھر نہ دلاتی

تو میں تمہارا ہاتھ تھام کر تمہیں شالنی کے نام سے مخاطب کر چکا ہوتا۔

اور جب ہم سب جنرل اسٹور سے باہر نکلے تو بھابی نے بھی کہا تھا۔ "کیوں راج، وہ لڑکی شالنی جیسی نہیں تھی؟"

"ہاں، ہو بہو شالنی جیسی۔" میں نے دھیمی آواز میں کہا تھا۔

میں یہ جانتا ہوں کہ شالنی کا نام تمہارے لیے اُس اجنبی کسٹمر جیسا ہے، جو تمہارے کاؤنٹر پر پہلی بار کچھ خریدنے آیا ہو۔ لیکن سچ مانو، تمہاری شکل، تمہارے چہرے کے اُتار چڑھاؤ، تمہاری گفتگو کا انداز، یہ سب بالکل شالنی جیسے ہیں اگر شالنی میرے ساتھ ہوتی تو وہ بھی تمہیں دیکھ کر اسی طرح حیران رہ جاتی جس طرح کل میں اور بھابی تمہیں دیکھ کر بھونچکے رہ گئے تھے۔

ویسے شالنی کے بارے میں تمہیں کچھ بتانا ضروری تو نہیں۔ لیکن ہم اکثر ایسی بہت سی باتیں کرتے ہیں جو بظاہر غیر ضروری ہوتی ہیں۔ پھر بھی اُن کے اظہار سے ہمارے اندر پنپ رہے بہت سے محروم جذبوں کو تسکین مل جاتی ہے۔ ورنہ ضروری تو یہ بھی نہیں کہ بغیر کسی جان پہچان کے میں تمہیں اتنا لمبا چوڑا خط لکھوں۔

لیکن، تمہیں یہ سب لکھتے ہوئے مجھے ایسا لگ رہا ہے جیسے میرے ذہن پر برسوں سے جو برف سی جمی ہے وہ تمہارے وجود کی آنچ سے پگھل کر اب کم ہونے لگی ہے۔

تم شالنی کے بارے میں کچھ نہیں جانتیں۔ شالنی ہمارے مکان کے اوپر والے پورشن میں اپنے ڈیڈی سبھاش بھٹناگر کے ساتھ تنہا رہتی تھی۔ بھٹناگر صاحب کسی کاٹن مل میں سپروائزر تھے۔ شالنی نے مجھے بتایا تھا کہ اُس کی ماں اُسے صرف چار برس کا چھوڑ کر چل بسی تھی۔

یہ اُن دنوں کی بات ہے جب میں، میرے پتا جی، بڑے بھیا، بھابی اور اُن کے دونوں بچے کسُم اور دودھ پیتا پپو۔ احمد آباد میں تھے۔ وہاں ہمارا آبائی مکان تھا اب بھی ہے لیکن جلا ہوا، جھلسا ہوا۔

کئی بار میں نے اور بھابی نے اُس مکان کو احمد آباد جا کر نئے سرے سے بنوانے کی

بات کی تو بھیّا نے سختی سے انکار کر دیا۔ دراصل بھیّا کچھ زیادہ ہی سوچتے ہیں۔ وہ اکثر کہتے ہیں "وہی ایک شکستہ اور جلا ہوا مکان تو اس بات کا ثبوت ہے کہ میرے بھائی میرے پڑوسی میرے ہم وطن کس طرح ایک رات میں اچانک انسان سے حیوان بن گئے تھے۔

ہاں تو میں کہہ رہا تھا کہ ہم سب اُن دنوں احمد آباد میں تھے۔ سب کچھ معمول کے مطابق تھا۔ فضا میں کوئی ہلچل، کوئی تناؤ نہیں تھا۔ سب ہی امن چین سے رہ رہے تھے۔ کسی بد امنی کا گمان و گمان بھی نہ تھا۔

میرے پتاجی ریٹائرڈ ہو چکے تھے۔ بھیّا گورنمنٹ ہاسپٹل میں ہاؤس سرجن تھے اور میں اُسی ہسپتال میں جونیئر ڈاکٹر۔

جس دن میں نے شالنی کو پہلی بار دیکھا۔ تو مجھے ایسا لگا جیسے گلاب اور چنبیلی کے پھولوں کی نزاکت، مہک اور شادابی نے شالنی کا روپ دھار لیا ہو۔ وہ میری بھتیجی کُسم کے ساتھ گلاب کی کیاریوں میں پانی دے رہی تھی۔ سیاہ بالوں کی ایک شوخ لٹ اُس کی شفاف پیشانی پر جھول رہی تھی۔

ممتا بھابی ایزی چیئر پر بیٹھی سوئٹر بن رہی تھیں۔ میں نے بھابی کے پاس والی کرسی میں بیٹھتے ہوئے پوچھا تھا "بھابی۔ وہ کون ہے؟"

بھابی نے سلائیوں پر اُون کا پھندا ڈالتے ہوئے بنا سر اُٹھائے ہی کہا تھا ــ "کون ــ؟"

مجھے دوبارہ شالنی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کچھ جھجک سی محسوس ہوئی تھی۔ پھر بھی میں نے ہمت کر کے پوچھ ہی لیا تھا۔ "وہ لڑکی، جو کُسم کے ساتھ کیاریوں کو سینچ رہی ہے؟"

اس بار بھابی نے نظریں اُٹھا کر اُس طرف دیکھا تھا۔ وہ کسی تاثر کے بغیر بولی تھی۔ "اچھا وہ، وہ تو شالنی ہے۔"

"شالنی۔ میرے لہجے میں حیرت تھی۔ شالنی کون؟"

بھابی نے میری طرف دیکھے بغیر کہا تھا "اوپر نئے کرائے دار آ گئے ہیں نا۔ سبھاش بابو۔ شالنی اُن کی بیٹی ہے۔" پھر وہ کچھ دیر رُک کر بولی تھیں "لیکن تمہیں کیا پتہ، تمہیں تو اپنا ہوش نہیں رہتا۔ صبح نکلتے ہو تو آدھی رات کو گھستے ہو۔ اچھی ڈاکٹری ہوئی۔ آخر تمہارے بھیا بھی ڈاکٹر ہیں۔"

میں نے جھینپ کر کہا تھا "آپ تو خواہ مخواہ بھڑکا رہی ہیں۔ آدھی رات کو کہاں آتا ہوں۔ دیکھئے آج پانچ بجے ہی آ گیا۔"

بھابی نے میری طرف دیکھ کر بناوٹی غصے سے کہا تھا "بچے مطلبی ہو۔ پیسے چاہیے ہوں گے۔"

میں نے بھابی کی بات سُنی ان سنی کرتے ہوئے کہا تھا "بڑی بھلی لڑکی لگتی ہے۔"

"سو تو ہے" وہ بولیں۔ "گریجویٹ ہے۔"

"اچھا۔"

"ہاں۔" بھابی شرارت سے مسکرائی تھیں۔ "پسند ہے"!

"میں نے بھابی کی بات کا کوئی جواب نہیں دیا تھا۔ لیکن اُس شام کے بعد میں پھر کبھی دیر سے گھر نہیں آیا۔ اُس کے بعد، شالنی اور میں کیسے ایک دوسرے کے قریب آ گئے، یہ تو یاد نہیں۔ لیکن میرے اور شالنی کے بیچ اتنی چاندنی راتیں، اتنی تنہا دوپہریں اور اس قدر مہکتی شامیں بکھری ہوئی تھیں کہ ہر ایک کی تفصیل میرے ذہن میں آج تک نقش ہے۔

بھٹناگر صاحب نے شالنی کی ماں کے دیہانت کے بعد دوسری شادی صرف شالنی کی وجہ سے نہیں کی تھی۔ وہ اُن کی اکلوتی اور چہیتی بیٹی تھی۔ دو مہینے بعد ہمارا بیاہ ہونے والا تھا۔ بھٹناگر صاحب کے ریٹائر ہونے میں بھی اتنے ہی دن باقی تھے۔ اُنہوں نے پتا جی سے کہا تھا کہ وہ سب کچھ بہت شانتی سے کرنا چاہتے ہیں۔

لیکن، اُس رات وہ سب کچھ اچانک شروع ہوا۔ وہ سب جو کبھی ہو کا سان و گمان

نہ تھا۔ میں نے پہلی بار اپنے جیسے انسانوں کو درندہ بنتے دیکھا۔ دیکھتے ہی دیکھتے پورے شہر کو نفرت ظلم اور بے رحمی کی آگ نے اپنی لپیٹ میں لے لیا۔

میں جانتا ہوں کہ قتل و غارت گری کرنے، یا لوٹ مار کرنے اور عورتوں کی آبرو ریزی کرنے والے صرف غنڈے ہوتے ہیں۔ ان کا کوئی مذہب نہیں ہوتا، پھر بھی، میں یہ نہیں بھول سکتا کہ ظلم اور بے رحمی کی اس آگ نے مجھ سے میری شالنی کو ہمیشہ کے لئے چھین لیا۔ نفرت کے گرد و غبار میں میرے سپنے اور سہاگ بھٹنا گر کے چہرے ہمیشہ کے لئے کھو گئے۔

میرے پاس آج بھی شالنی کے سہاگ کا سرخ جوڑا جوں کا توں محفوظ ہے۔ اور وہ سرخ جوڑا، ہر لمحہ ایک سرخ سوال کی طرح میرے ذہن میں لرزتا رہتا ہے۔ لیکن کل شام جب میں نے راما جنرل اسٹور میں لیڈیز کاؤنٹر پر تمہیں کھڑے دیکھا تو جیسے مجھے اپنے لاشعور میں کانپتے اس سرخ سوال کا جواب مل گیا۔ مجھے ایسا لگا جیسے جلے ہوئے شکستہ مکان سے اٹھتے سیاہ دھوئیں میں شالنی کا مسکراتا چہرہ ابھر کر میرے سامنے آگیا ہو۔

ہو سکتا ہے میری یہ سب باتیں، یہ ساری کہانی تمہیں من گھڑت لگ رہی ہو۔ لیکن سچ مچ اگر تم میری میز پر رکھی شالنی کی تصویر دیکھ لو تو تمہیں یقین ہو جائے گا کہ میری باتوں میں صرف سچ ہے اور سچ کے سوا کچھ نہیں۔ مگر ہاں۔ شالنی اور تم میں ایک فرق ہے۔ اس کی بڑی بڑی شوخ اور چالاک زندگی کی کلیلتی آنکھوں میں ہر وقت شرارت کھیلتی رہتی تھی۔ اور کل جب میں نے تمہاری آنکھوں میں جھانکا تو مجھے ایسا لگا جیسے تم برسوں سے جاگ رہی ہو۔ نیند کی آوارہ شہزادی نے ایک پل کے لئے بھی تمہاری گھنی پلکوں کی چھاؤں میں پناہ نہ لی ہو۔ تمہاری بڑی بڑی سیاہ آنکھوں پر کل میں نے ان گنت جلے گئے سپنے دیکھے۔ مجھے ایسا لگا جیسے تمہیں صدیوں سے کسی کا انتظار ہو۔

شاید تم یہ خط پڑھتے ہوئے مجھے کسی تیسرے درجے کا فلمی عاشق یا کوئی ٹرک چھاپ مجنوں سمجھ رہی ہوگی۔ لیکن ایسا نہیں ہے۔ میرے جیسے ذمہ دار لوگ فلموں کے روائتی ہیرو کی

شیرازہ

طرح اپنی عزت اور خودداری کو ہتھیلی پر لئے نہیں پھرتے ۔ یوں بھی زندگی کے ہر پہلو کو سنجیدگی سے برتنے اور سمجھنے کے لئے ۳۶ برس کی عمر کم نہیں ہوتی ۔ میں تمہارے شہر کے نیشنل کلینک میں ڈاکٹر ہوں ۔ اور مجھے اپنی شخصیت کے رکھ رکھاؤ کا پورا احساس ہے ۔ پھر بھی نہ جانے کیوں اپنی کھوئی ہوئی شالنی کو تمہارے پیکر میں جیتا جاگتا دیکھ کر میں نے احتیاط کی ہر زنجیر توڑ دی ہے ۔ تم نہیں جانتیں کہ شالنی کی موت کے بعد میں نے آج تک ہر پل کو کس طرح جیا ہے ۔ تم یوں سمجھو کہ اگر کسی ننھی سی مچھلی کو بے چین لہروں کے سینے سے نکال کر گرم گرم ریت پر ڈال دیا جائے تو اس پر کیا بیتے گی ۔ بس میں بھی کچھ ایسے ہی کرب اور بے چینی میں مبتلا ہوں ۔ میں جانتا ہوں تم میرے اس خط کا جواب نہیں دوگی ۔ میں نے کبھی تم سے کوئی ایسی آس نہیں باندھ رکھی ۔ تم چاہو تو اس خط کو پھاڑ کر پھینک سکتی ہو ۔ بالکل اسی طرح جیسے تم اپنے بالوں کو سنوارنے کے بعد کنگھی میں آئے بیکار بالوں کے گچھوں کو پھینک دیتی ہوگی ۔ لیکن سوچو کیا وہ نرم ریشمی بالوں کے گچھے کبھی تمہارے بدن کا ایک حصہ نہیں تھے ۔ !

'راج ونش'

۲۹ر جون ۱۹۷۰ء

کل شام میں کتنی دیر تک تمہارے کاؤنٹر کے سامنے کھڑا رہا ۔ مجھے تمہارا لیڈیز کاؤنٹر پر جاتے ہوئے بھی کچھ عجیب سا لگ رہا تھا ۔ پھر بھی میں نے کسی ضرورت کے بغیر تم سے وہ سبز کارڈیگن خرید لیا ۔ تم سے خوب بحث بھی کی ۔ تم سے یہ جھوٹ بھی بولا کہ دوسرے جنرل اسٹور میں ایسا ہی کارڈیگن کم قیمت پر مل رہا ہے ۔ کافی دیر تک تمہیں فضول باتوں میں الجھائے رکھنے کے باوجود ، میں تمہیں وہ خط دینے کی ہمت نہ کر سکا جو میں تمہارے لئے لکھ کر لایا تھا ۔

'راج ونش'

۵ر جولائی ۱۹۷۰ء

پچھلے ایک ہفتے سے ، میں تمہیں یہ خط دینے کا مضبوط ارادہ کر کے تمہارے اسٹور میں

آتا رہا ہوں۔ لیکن ہر بار میرے اندر کا احتیاط پسند آدمی مجھے بزدل اور کمزور بنا دیتا ہے۔

میں تمہارے کاؤنٹر پر، صرف تم سے دو باتیں کرنے کے لالچ میں، وہ سبز ساڑھی، ماتھے کی بندیا سمودر کے نازک سفید دستانے اور نہ جانے کیا کیا الا بلا خرید چکا ہوں۔ اب تو تم بھی یہ سوچنے لگی ہوگی کہ کہیں میں پاگل تو نہیں۔ پھر بھی تمہاری آنکھوں میں کئی بار میں نے اپنی پہچان کے سائے دیکھے ہیں۔ پچھلے کچھ دنوں میں تم سے میں نے بہت سی باتیں کی ہیں۔ تنہائی میں تمہارے خیالی پیکر سے اور تمہارے کاؤنٹر پر، خود تم سے۔ لیکن اب تک وہی ایک معمولی بات تم سے کہنے کے لئے ترس رہا ہوں۔ دراصل اب میں شالنی کو دوسری بار کھونا نہیں چاہتا اور اسی لئے آج میں نے یہ پختہ ارادہ کر لیا ہے کہ تمہیں یہ تینوں خط دے دوں گا جو میں نے تمہیں لکھے ہیں!

'راج ونش'

* * *

میں نے سوچا ہے کہ اُس کے نام لکھے ہوئے ان خطوط کا لفافہ میں اُسے اُس کے کاؤنٹر پر دینے کے بجائے اُس کے جنرل اسٹور کے سامنے والے بس اسٹاپ پر دیدوں۔

وہ روزانہ اسی بس اسٹاپ سے لنگس وے کیمپ کی بس پکڑتی ہے۔ لیکن اب تک تو اُسے بس اسٹاپ پر آجانا چاہیئے تھا۔ کہیں وہ کسی دوسرے بس اسٹاپ سے تو نہیں چلی گئی!

لنگس وے کیمپ کی تیسری بس بھی آکر چلی گئی ہے۔ میں بے چینی سے سامنے کی طرف دیکھتا ہوں ارے .... وہ آرہی ہے۔ میں سوچتا ہوں اُس کی چال بھی شالنی سے کسقدر ملتی ہے۔

وہ دھیمے دھیمے چلتی ہوئی میرے قریب آکر کھڑی ہو جاتی ہے۔ بس اسٹاپ پر کھڑے بہت سے لوگوں کی آنکھیں اُسے اس طرح گھورنے لگتی ہیں جیسے وہ اسے نگل لینا چاہتے ہوں۔ لیکن چند لمحوں میں ہی لوگوں کی توجہ اُس پر سے ہٹ جاتی ہے۔ اور وہ بس اسٹاپ ہی کا ایک حصہ بن جاتی ہے۔

" ابھی دوسری بس آنے میں تقریباً دس منٹ ہیں۔ وہ کچھ نروس سی لگ رہی ہے

میرے اندر بھی ایک عجیب سی اتھل پتھل ہو رہی ہے۔ ایک انجانا سا خوف میرے حواس پر

اپنا قبضہ جما رہا ہے۔ پھر بھی ہر احتیاط اور خوف کو اپنے ذہن سے نکال کر میں اُس کے نام

لکھے ہوئے تینوں خطوط والا خاکی لفافہ لے کر اُس کی طرف بڑھتا ہوں۔ وہ مجھے اپنی طرف بڑھتے

دیکھ کر کچھ پریشان سی ہو گئی ہے۔

" ہیلو۔" میں اُس کے قریب جا کر دھیرے سے کہتا ہوں۔"

" ہیلو۔" وہ ایک لمحہ رک کر بہت آہستہ سے جواب دیتی ہے۔

" آپ کچھ دیر سے آئیں۔ کنگس وے کی تین بسیں نکل گئیں۔"

وہ کوئی جواب نہیں دیتی۔

میں دوبارہ کہتا ہوں۔" اگلی بس، شاید دس پندرہ منٹ سے پہلے نہیں

آئے گی۔"

" لگتا ہے آپ دیر سے یہاں کھڑے ہیں۔"

" ہاں ایک گھنٹہ سے زیادہ ہو گیا۔"

" کیا آپ بھی کیمپ رہتے ہیں؟"

" نہیں تو، میں سروجنی نگر رہتا ہوں۔"

" وہ میری طرف سوالیہ انداز میں دیکھتی ہے جیسے کہہ رہی ہو، پھر یہاں کیوں

کھڑے ہو۔ سروجنی نگر کا اسٹاپ تو اُدھر، دوسری طرف ہے۔ میں اُس کی طرف دیکھ کر مجرموں

کی طرح سر جھکا لیتا ہوں۔ وہ اپنے پرس کو کھول کر نہ جانے کیا تلاش کرنے لگتی ہے۔ پھر میں ہمت

کر کے کہتا ہوں " یہ ایک لفافہ ہے۔ اس میں تین خط ہیں۔ پچھلے کئی روز سے میں یہ آپ

کو دینا چاہتا تھا۔"

میں اپنا کانپتا ہوا ہاتھ اُس کی طرف بڑھا دیتا ہوں۔ اُس کی طرف لفافہ بڑھاتے

وقت مجھے ایسا لگتا ہے جیسے میں نے یہ ساری بات اُس سے نہیں ۔ بلکہ سامنے والے الکٹرک پول سے کہی ہو ۔

وہ بہت تیزی کے ساتھ میرے ہاتھ سے لفافہ لے کر اپنے پرس میں ٹھونس لینے کے بعد اِدھر اُدھر دیکھتی ہے ۔

اُس کے چہرے پر کسی قسم کا ناگوار تاثر نہیں ۔ میں ایک بھرپور اور اطمینان بخش سانس کھینچ کر آگے بڑھنا چاہتا ہوں ۔ اچانک اُس کی دھیمی لیکن صاف آواز میری سماعت سے ٹکراتی ہے ۔

" سنیئے ۔"

میرے پیر لڑکھڑا جاتے ہیں ۔ آج مجھے معلوم ہوا کہ آنکھوں کے سامنے اندھیرا کیسے پھیل جاتا ہے ۔ میں سوچتا ہوں کہیں وہ شور مچا کر بس اسٹاپ کے ہر آدمی کے سامنے میرے خط تو نہیں پڑھے گی ۔ پھر مجھے ایسا لگتا ہے جیسے بس اسٹاپ پر موجود ہر شخص مجھے روئی کی طرح دُھنک رہا ہو ۔ میرے لباس کی دھجیاں پورے بس اسٹاپ پر اُڑ رہی ہوں ۔ اور میں اُس کے سامنے برہنہ کھڑا ہوں ۔ .....

ایک بار پھر، کہیں دور سے اُس کی آواز آتی ہے ۔ " سنیئے ۔" میں چونک کر اُس کی طرف دیکھتا ہوں ۔ میرے اندر کا احتیاط پسند آدمی مجھے بار بار کوس رہا ہے ۔ مجھ پر لعنت بھیج رہا ہے ۔ میں اب تک اپنی اس حرکت اور اُس کی خوبصورتی پر ایک ہزار بار لعنت بھیج چکا ہوں ۔ کاش میں نے اُسے وہ خط نہ لکھے ہوتے ۔ اور اگر لکھے بھی تھے تو اُسے دینے کی کیا ضرورت تھی ؟ آخر مجھے کیا ہو گیا تھا ؟ یہ بھی تو ممکن ہے کہ وہ شادی شدہ ہو ؟ اُس کے بچے ہوں گھر ہو، اپنی ایک الگ دنیا ہو ۔ ویسے آج کل ہر لڑکی رزرو ہوتی ہے ۔ کم از کم خوبصورت لڑکیاں تو سب ہی، کوئی خالی لڑکی ملتی ہی کہاں ہے ۔ میرے اندر کا احتیاط پسند، بزدل اور شریف آدمی مجھے مشورہ دیتا ہے ۔ "راج ونش، بھاگ ...... راج ونش بھاگ ....!"

میں بھاگنے کی تیاری ہی کر رہا ہوں کہ تیسری بار وہ میرے عین قریب آکر کہتی ہے :

" سُنئے ۔" اتنا کہہ کر وہ اپنے پرس سے ایک سبز رنگ کا لفافہ نکال کر میری طرف بڑھاتی ہے ۔ اُس کی مخروطی انگلیاں بُری طرح کانپ رہی ہیں ۔ اُس کی پیشانی پر پسینے کی بے شمار بوندیں تھر تھرا رہی ہیں ۔

وہ نیچی نظریں ... ٹوٹے لہجے میں کہتی ہے ۔" یہ ایک خط ہے ۔ پچھلے کئی دن سے آپ کو دینا چاہتی تھی ۔"

میں حیرت سے اُس کی طرف دیکھتا ہوں ۔ پھر تیزی کے ساتھ اُس کے ہاتھ سے وہ سبز رنگ کا لفافہ جھپٹ کر اپنی جیب میں ٹھونس کر اُس کا ہاتھ تھام کر بغیر کسی جھجک کے سڑک کے دوسری طرف کیفے کا سینو کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہتا ہوں ۔" آؤ کافی پیئیں گے ۔"

وہ اپنے ہاتھ کو میری گرفت سے آزاد کئے بغیر میرے ساتھ چلنے لگتی ہے ۔

میں سوچتا ہوں ، شاید اب ہم دونوں کو ایک دوسرے کے نام لکھتے ہوئے خط پڑھ کر وقت برباد کرنے کی ضرورت نہیں رہی ●●

فریدون نشیری

شمس الدین احمد

لوٹا

اونچے باغ کے سنگتروں کو
کوئی ہاتھ کاٹ سکتا ہے اور کاٹے گا
اور ہر کنارے سے: "کاٹ دیا... افسوس! کاٹ دیا..." کی آوازیں
ان سات آسمانوں میں گونجیں گی

•

وہ نیند سے آلودہ بوڑھا مالی
کیا نہیں دیکھیگا؟
یا پوچھے گا:
— "کہاں ہے چاند؟"
— "کہاں ہے ناھید؟"
"کہاں ہے سورج؟"

•

فریدون منیری

شمس الدین احمد

دوامی رُوح

کاش میں دیکھ پاتا کیا ہے
وہ جو تمہاری آنکھوں سے میرے وجود کی گہرائی تک جاری ہے
آہ، جس وقت تم اپنی نگاہوں کی مسکراہٹ کو
چمکاتی ہو،
اپنی لمبی پلکوں کے پروں کو
ہٹاتی ہو،
آہ، جس وقت تم اپنی آنکھوں کو،
—— دوامی روح سے لبریزان پیالیوں کو۔
اس جان سوختہ پیاسے کی طرف پھیر دیتی ہو
عشق کی موسیقی کی لہر
میرے بدن سے گذرتی ہے
شراب کی گلرنگ روح
میرے جسم میں دوڑتی ہے
محبت کا ویران کر دینے والا ہاتھ
نوچ نوچ ڈالتا ہے، رنگین کلی، نوچ نوچ!

میں اس لمحہ جب تمہاری آنکھیں مجھ کو دیکھتی ہوں

ایمان کے سوکھے ہوئے پتے کو

ہوا کے چنگل میں،

آرزو کے شیطانی رقص کو

سبز آگ میں،

بخشش کے پوشیدہ نور کو

محبت کے چشمے میں،

ابدیت کے اہتزاز کو دیکھ لیتا ہوں

اس سے زیادہ تمہاری نظروں کی طرف دیکھ نہیں سکتا

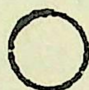
ابدیت کے اہتزاز کا

تماشا دیکھنے کی مجھ میں طاقت نہیں

کاش تو کہتی کیا ہے

وہ جو تمہاری آنکھوں سے میرے وجود کی گہرائی میں جاری ہے





کچھ اور بھی محفوظ تھا بات ایسی نہیں تھی
ہم جیسا سمجھتے تھے یہ ذات ایسی نہیں تھی

چپ چاپ گزر جانے سے اٹھتے نہ تھے شعلے
ہم نرم سے رہ جاتے یہ بات ایسی نہیں تھی

کیا بات ہے ملتی ہے تو مڑ جاتی ہیں جبیں
پہلے تو کبھی وہ مرے ساتھ ایسی نہیں تھی

بہتا ہی رہا اس کے بدن کا کوئی نغمہ!
کل تک تو یہ تنہائی کی رات ایسی نہیں تھی

پی لیتے تو مر جاتے وہ صدیوں کے وسیلے
بازار میں کوئی بھی نبات ایسی نہیں تھی

اسلم ہمیں رہ رہ کے ستاتی ہے تمنا
پاکیزہ اندھیروں کی حیات ایسی نہیں تھی

میرا صفحہ

تخلیقی فن پہلے سے کسی سوچے سمجھے یا طے کئے گئے موضوع سے کوئی علاقہ نہیں رکھتا اور نہ ہی اس سے کسی معنی و مفہوم کی توقع کی جاسکتی ہے۔ یہ بات ذہن میں رکھی جائے تو نئی شاعری (بشرطیکہ وہ غیر معمولی تخلیقی ذہن کی پیداوار ہو) کی مشکل پسندی یا ترسیلی دشواریوں کی شکایت بے معنی معلوم ہوگی۔ ہر نئے دور میں نئے حالات و واقعات رونما ہوتے ہیں اور فنکار فکر و آگہی کی نئی جہتوں سے آشنا ہوتا ہے۔ اس کی فکر و آگہی ایک پُراسرار تخلیقی عمل کے تحت شعری تخلیق میں شکل پذیر ہوتی ہے اور پھر بعد میں آنے والے فنکار، جو ایک نئے دور کا سامنا کرتے ہیں، ماقبل کے ادوار کے ادبی کارناموں اور رویوں پر تنقید و احتساب کی نظر ڈالتے ہیں۔ وہ ان میں سے بہت کچھ مسترد کرتے ہیں اور جو کچھ بچ رہتا ہے وہ روایت کا درجہ حاصل کرتا ہے۔ جدید دور میں لمحہ بہ لمحہ وسیع تر ہوتے ہوئے کائناتی شعور اور سائنسی آگہی نے فنکار کو کلیتاً ایک غیر روایتی، مختلف اور چکرا دینے والی صورت حال سے متصادم کیا ہے اور وہ تاریخی لحاظ سے پہلی بار شدت سے ماضی کی روایات کی غیر مناسبت اور عدم معنویت کو محسوس کر رہا ہے۔

پُرانے ادوار میں فنکار اپنے موروثی عقیدوں یا مروجہ نظریوں کی بنا پر انسانی وجود، فطرت اور کائنات کے مابین داخلی اور خارجی اعتبار سے معنی خیز رشتوں کو تسلیم کرکے، زندگی کی ہمہ گیر معنویت پر یقین رکھتا تھا۔ وہ اپنی تخلیقات میں بھی، شعوری

بجرازہ

یا غیر شعوری طور پر، معنی کی بازیافت کو اہم سمجھتا تھا۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ پُرانے ادوار میں عمومی طور پر تخلیقی کے تفاعل کے بارے میں چند مخصوص رویے اور نظریات مروّج تھے جو فنکار کی داخلی شخصیت کے علاوہ، کسی نہ کسی صورت میں، زیادہ تر منفی انداز میں اس کی فنی حیثیت پر بھی اثر انداز ہوتے تھے۔

اوّل، تخلیقی فنون میں خارجی حقیقت مثلاً فطرت، معاشرتی حالات یا سیاسی ہیجانات کی "آئینہ داری" پر زور دیا جاتا تھا۔ پوپ اور ڈرائیڈن، ورڈس ورتھ کی فطرت نگاری، آزاد اور حالی کی معاشرتی نظمیں، ۱۸۵۷ء کے شہر آشوب، جوش کی انقلابی اور سیاسی شاعری، پریم چند اور کرشن چندر کے افسانے اور مغل پینٹنگس اس کی چند مثالیں ہیں۔ دوم، داخلی اصناف مثلاً غزل یا لیرک میں داخلی جذبات کا اثر انگیز پیرائے میں اظہار کیا جاتا تھا۔ ان میں ایسی تخلیقات بھی معرض وجود میں آئی ہیں جو اظہار و بیان کی خوبیوں سے بھی متصف ہیں لیکن ایک وسیع تر ادبی تناظر میں دیکھئے تو یہ جذبات و خیالات، شاعر کی داخلی شخصیت سے برآمد ہونے کے باوجود عام انسانی نوعیت کے ہیں۔ یعنی یہ جذبات و خیالات کسی عہد میں سانس لینے والے ایک ذکی الحس شاعر کے ہیں، جو عام انسانوں سے زیادہ باشعور واقع ہوا ہے اور انسانی جذبات و خیالات کو شعر میں ڈھالنے کی قدرت رکھتا ہے۔ اس کے نزدیک شعر کی کامیابی کا انحصار اس بات پر ہے کہ اس کے جذبات و خیالات فوراً قارئین کے دلوں میں اتر جائیں اور وہ کہہ اٹھیں:

میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

سوم، ادب کی تخلیق اصلاحی جذبے کے تحت ہوتی تھی۔ انگریزی میں اصلاحی شاعری کی وافر مثالیں موجود ہیں۔ آزاد اور حالی نے انیسویں صدی میں اُردو شاعری کو لکھنویت کی تنگنائے سے نکالنے کی سعیٔ مشکور ضرور کی۔ لیکن انہوں نے

اس کے اصلاحی پہلو پر غیر ضروری زور دے کر، اس کے غیر ادبی معیار کو ترویج دی، اور کئی نسلوں کو گمراہ کیا۔ موجودہ صدی کے وسط تک ترقی پسند ادیبوں نے بھی ادب کے اصلاحی یا مقصدی پہلو کو سامنے رکھا۔ چہارم، گذشتہ ادوار میں، فنکار کی کسی نظریے یا عقیدے سے غیر وابستگی کا تصور کرنا مشکل ہے، چنانچہ گنے چنے بڑے فنکار مثلاً خیام گوئٹے، شیکسپیئر یا غالب جو تشکیک کے ویرانوں سے گذر رہے تھے، بھی شعوری یا غیر شعوری طور پر کسی نہ کسی شخصی، اجتماعی عقیدے سے وابستہ رہے ہیں۔ غالب کے نظام فکر میں کسی قادر مطلق کے وجود پر ایمان، یا شیکسپیئر کا خیر و شر کی رزم آرائی میں خیر کی آخری فتح بندی کا عقیدہ اُن کے مخصوص ذہنی رویوں پر دلالت کرتا ہے۔

تخلیق فن کے پس پردہ کام کرنے والے ان نظریات کے ذکر سے یہ جتانا مقصود ہے کہ گذشتہ ادوار کے فن کی موضوعی حیثیت خاصی نمایاں رہی ہے۔ اس لئے اس میں کسی نہ کسی شکل میں، معین معنی و مفہوم کی تلاش یا نشاندہی کرنا دشوار نہیں۔ لیکن نیا فنکار ایک ایسے فقید المثال عہد میں جی رہا ہے جب اس کا شعور ہمہ گیر متشدد اور کمپلکس ہو رہا ہے۔ اس کے سامنے فرد، معاشرت اور کائنات کے مفروضہ رشتوں کے انہدام و انقطاع کا عمل جاری ہے۔ اس لئے وہ خارج سے عائد کئے گئے یا داخلی طور پر عادتاً محسوس کئے گئے نظریات و مقاصد کے کھوکھلے پن کو محسوس کرتا ہے۔ نتیجتاً تخلیق میں معانی کی بازیافت یا تلاش کو ایک غیر ادبی فعل تصور کرتا ہے۔ نیا فنکار جانی پہچانی اور مانوس حقیقت سے کوئی تعلق نہیں رکھتا، اور نہ ہی عمومی جذبات و خیالات کی سطح پر اُترتا ہے۔

پھر نئے فن کا تفاعل کیا ہے؟

نیا فن، فنکار کے شعوری اور لاشعوری تجربات جو کلیتاً اجنبی، نادیدہ، نادر الوجود، تغیر پذیر اور بے ہیئت ہوتے ہیں، کو دریافت کرنے کا عمل ہے، دریافت کرنے کے اس عمل کا اطلاق اسی طرح قاری پر بھی ہوتا ہے، جس طرح تخلیقی عمل کے دوران

فنکار پہ ہوتا ہے۔ تخلیقی تجربہ عادتاً محسوس کئے جانے والے مُبہم زدہ جذبات و خیالات کی شکست کرتا ہے، یہ ایک نیا تجربہ ہے — ایک نئی کائنات، جو پہلے سے مشاہدے میں آئی ہوئی کائنات سے یکسر مختلف ہے، یہ ایک اسراری اور نیم روشن کائنات ہے جہاں خیالات کی نہیں، پیکر اور علامت کی عملداری ہے، یہ تجربہ اس قدر سحرکار ہوشربا اور کشش انگیز ہوتا ہے کہ قاری کے لئے اس میں اپنی شرکت ناگزیر ہو جاتی ہے۔ وہ اس کا ایک جزو لاینفک بن جاتا ہے، اس کے نشیب و فراز سے گذرتا ہے، اس کے ساتھ جی لیتا ہے اور اسے کسی اور غیر ضروری عنصر یعنی معنی و مفہوم کی طرف متوجہ ہونے یا اس کی ضرورت محسوس کرنے کی فرصت ہی نہیں ملتی۔

حامدی کاشمیری

شیرازہ میں چھپنے والی نگارشات

۱۔ ہر نگارش کا معاوضہ پیش کیا جاتا ہے بشرطیکہ وہ غیر مطبوعہ اور غیر نشر شدہ ہو۔

۲۔ ہندوستانی تاریخ و تمدن اور ثقافت و ادب کے مختلف پہلوؤں پر معیاری تحقیقی مضامین قبول کئے جاتے ہیں۔

۳۔ ریاست کے تمدنی اور فنی ورثے کے بارے میں تحقیقی اور تنقیدی مقالات ترجیحی طور پر شایع کئے جاتے ہیں۔

۴۔ فن، آرٹ، مصوری سے متعلق مضامین کے ساتھ آنے والی نادر تصاویر کا الگ سے معاوضہ دیا جا سکتا ہے۔

۵۔ منظومات، بشرطیکہ معیاری ہوں، قبول کی جاتی ہیں۔

میری نظر میں

(تبصرے کے لئے ہر کتاب کی دو جلدیں آنا ضروری ہیں)

نئی نظم کا سفر :— مرتبہ خلیل الرحمان اعظمی

ناشر : مکتبہ جامعہ۔ نئی دہلی۔ قیمت : ۷ روپے ۵۰ پیسے

نئی نظم کا سفر ماہنامہ کتاب نما کا ایک خصوصی شمارہ ہے۔ جو نئی نظموں کے ایک تاریخی انتخاب پر مشتمل ہے۔ یہ انتخاب خلیل الرحمان اعظمی نے مرتب کیا ہے۔ ابتدائیہ میں وہ لکھتے ہیں:

"ہمارے پیش نظر صرف یہ بات رہی ہے کہ ہم ۱۹۳۶ء کے بعد کے شعراء کا مطالعہ اس زاویئے سے کریں کہ اقبال اور جوش کے عہد تک کی نظم جس منزل پر پہنچ گئی تھی۔ اس کے بعد انحراف و انقطاع کی جو صورتیں کسی نہ کسی نہج سے اُبھری ہیں، ہماری گرفت میں آسکیں۔"

واقعہ یہ ہے کہ انتخاب میں ایسے تمام نظم نگاروں کی نظموں کے نمونوں کو شامل کیا گیا ہے جو اقبال کے بعد اسلوب، رویئے، موضوع یا آہنگ کے اعتبار سے جدید رنگ کے حامل ہیں۔ انتخاب کے شروع میں خلیل الرحمان اعظمی نے نئی نظم کے ارتقاء کے بارے میں ایک تفصیلی دیباچہ لکھا ہے۔ لیکن یہ دیباچہ تاریخی زیادہ اور تنقیدی کم ہے اور مجموعی طور پر نظم کے ارتقاء کے بارے میں ایک سرسری اور عمومی تبصرے کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس انتخاب میں ایک چیز سمجھ میں نہیں آتی، وہ یہ کہ جہاں بعض شعراء مثلاً راشد، فیضی، یا میراجی کی چھ یا سات نظمیں شامل ہیں، وہاں یوسف ظفر، قیوم نظر، خورشید الاسلام مخمور سعیدی، راج نراین راز، شمس الرحمان فاروقی، مصحف اقبال توصیفی اور صادق

شہرازہ

کی صرف ایک ایک نظم پر اکتفا کیا گیا ہے۔ یہ فرق انتخاب کے عدم توازن کو ظاہر کرتا ہے۔

یہ کتاب معمولی اخباری کاغذ پر چھپی ہے۔ کتابت اور طباعت البتہ اچھی ہے۔



علم و دانش (اقبال نمبر) — مدیر: پیر غیاث الدین

میونسپل بلڈنگ، سری نگر، کشمیر

علم و دانش کا اقبال نمبر ۲۵۶ صفحات پر مشتمل ہے، یہ نمبر دو حصوں میں منقسم ہے۔ پہلا حصّہ جولائی، اگست اور ستمبر ۱۹۷۳ء کے شماروں پر مشتمل ہے، اور دوسرا حصّہ اکتوبر، نومبر اور دسمبر پر محیط ہے۔ اقبال نمبر سے پہلے علم و دانش کے چند شمارے منظرِ عام پر آچکے ہیں۔ سری نگر میں کتابت اور طباعت و دیگر کئی مشکلات کی بناء پر کسی ادبی ماہنامے کا اجراء اور پھر اس کی خصوصی پیش کش واقعی حوصلہ مندی کی بات ہے۔ چنانچہ اقبال نمبر پیر غیاث الدین کی جرأتِ رندانہ اور ادبی شوق کا غماز ہے۔

اُن کے اداریے کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ وہ علم و دانش کو کھلم کھلا مارکسی نظریے کی حمایت و مدافعت اور وکالت کا وسیلہ بنانا چاہتے ہیں، چنانچہ اقبال نمبر بھی انہوں نے "اصلاحِ احوال" کے اصلاحی نقطۂ نظر سے نکالا ہے، لکھتے ہیں:-

"ہم علم و دانش کا اقبال نمبر محض اس اُمید سے پیش کرتے ہیں کہ اصلاحِ احوال میں اس سے کچھ کام ہو سکے۔"

یہ نقطۂ نظر ادب کے تخلیقی کردار سے کہاں تک ہم آہنگ ہے۔ اہلِ نظر اس بات سے بے خبر نہیں، تاہم مدیر کی یہ وسعتِ قلبی قابلِ داد ہے کہ وہ "مختلف نقطہ ہائے نظر" کے تحت لکھی گئی تحریروں کو بھی علم و دانش میں جگہ دیتے ہیں۔ اس کا ثبوت اقبال نمبر میں ڈاکٹر شکیل الرحمان کے مقالے "اقبال کی جمالیات"، جگن ناتھ آزاد کے "اقبال اور گوئٹے"

اور قاضی عبید الرحمان ہاشمی کے "اقبال کا نظریۂ فن" فراہم کرتے ہیں۔ شکیل الرحمان نے تنقید و تبصرے کے عام اصولوں سے ہٹ کر اقبال کی شخصیت کو ینگ کے آرکی ٹائپس کی روشنی پر کھنے کی کوشش کی ہے، لیکن اُن کے مقالے کو پڑھ کر یہ سوال پوری شدت کے ساتھ اُبھرتا ہے کہ اقبال کے بیانیہ کلام میں کس حد تک جنسی یا آرکی ٹائپل تجربوں کی دریافت ممکن ہے۔ یہ سوال جگن ناتھ آزاد کے مقالے کو پڑھ کر بھی اپنی شدت برقرار رکھتا ہے۔ ہاشمی صاحب کا مقالہ تنقید کے تخلیقی رویے کو ظاہر کرتا ہے۔ اقبال کو بنیادی طور پر شاعرانہ حیثیت سے پرکھنے کا عمل مارکسی یا نظریاتی رویّے سے انحراف کو پیش کرتا ہے۔

دوسرے حصے میں جگن ناتھ آزاد کا ایک اور مقالہ "اقبال اور برگسوں" شامل ہے۔ اس کے علاوہ انہوں نے "حیاتِ اقبال ایک نظر میں" میں اقبال کی زندگی کے اہم واقعات قلمبند کئے ہیں۔ یہ ایک معلوماتی تحریر ہے۔ "اقبال نمائش، سری نگر میں" آزاد کا اقبال نُمائش کے بارے میں ایک تعارفی مضمون ہے۔ آزاد کی یہ تحریریں پہلے بھی منظرِ عام پر آچکی ہیں۔ اقبال نمبر کے دوسرے قابلِ ذکر مضامین ہیں: حیاتِ اقبال، اقبال کا فلسفۂ عقل و عشق، فلسفۂ اقبال، اقبال، جوانوں کا شاعر۔ لیکن یہ مضامین روایتی انداز میں لکھے گئے ہیں۔

اقبال نمبر کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں اقبال کی چند نادر تصویریں بھی شامل ہیں لیکن اُن کی طباعت تسلی بخش نہیں۔ نمبر کی طباعت اور کتابت گوارا ہے۔ البتہ ترتیب و تہذیب کی ناہمواری کا احساس قدم قدم پر ہوتا ہے۔ مجموعی حیثیت سے علم و دانش کا اقبال نمبر شائقین اقبال کے لئے دلچسپی کے چند پہلو ضرور رکھتا ہے۔

حامدی کاشمیری

